

Andreia Maria Meira Machado Nogueira

Licenciada em Conservação e Restauro
Faculdade de Ciências e Tecnologias
Universidade Nova de Lisboa

Documentar: porquê, o quê, como e quando?

A conservação da obra de Francisco Tropa.

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Conservação e Restauro.
Especialização em Ciências da Conservação.

Orientadora: Professora Doutora Rita Macedo, Faculdade de
Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa.

Juri:

Presidente: Professora Doutora Maria João Seixas de Melo
Arguente: Professora Doutora Lúcia Gualdina Marques de Almeida
da Silva Matos
Vogal: Professora Doutora Rita Andreia Silva Pinto de Macedo



**FACULDADE DE
CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA**

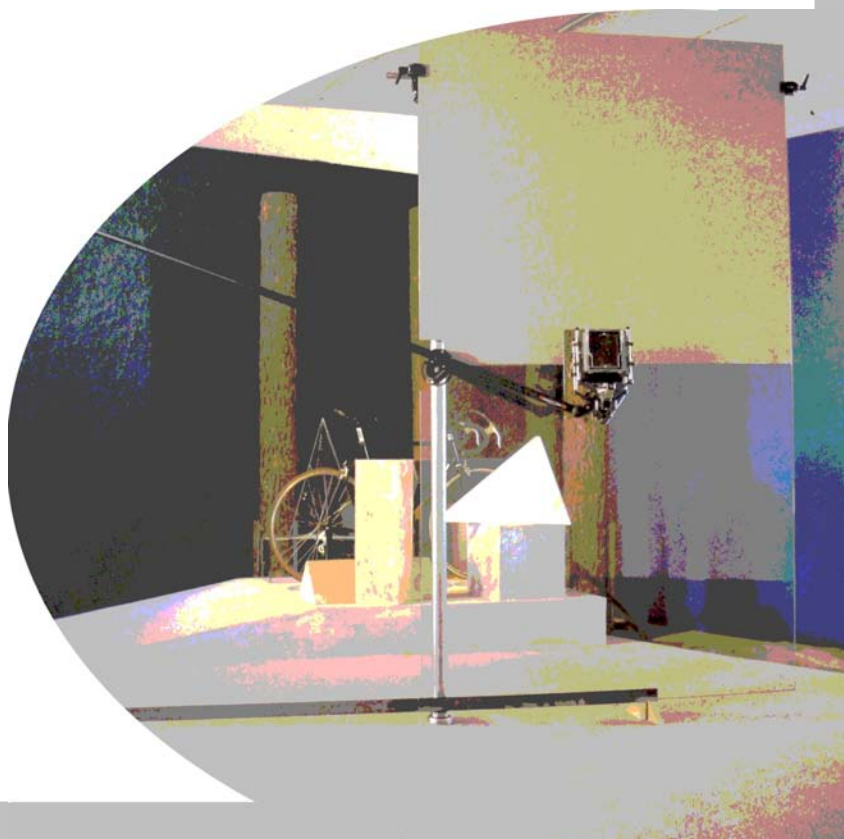
Dezembro de 2012

«Caro Leitor, quando podes olhar, ouve, quando podes ouvir, usa as mãos e tacteia, quando podes tocar, olha, quando pensas compreender, desconfia. Volta a olhar e relaciona, soma, divide, move-te, passeia, tens a escolha, entre a praia e a floresta. Caro leitor, é que dá-se o caso de seres tu a assembleia e isso muda tudo, como compreenderás, na percepção daquilo a que assistes.

(...)

Olha leitor, mas não acredites naquilo que vês ou que lês, trata-se de uma visão. O artista é um prestidigitador que te enganará mesmo se estiveres atento. Na realidade o artista desvela-se para melhor se esconder e máscara-se para melhor se mostrar.»

(Faria, 2005: 55)



A Assembleia de Euclides (Faria, 2005: 54).
Créditos Fotográficos: Pedro Tropa

Documentar: porquê, o quê, como e quando?
A conservação da obra de Francisco Tropa.

Copyright: Andreia Maria Meira Machado Nogueira, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (FCT/UNL), Universidade Nova de Lisboa (UNL).

A Faculdade de Ciências e Tecnologia e a Universidade Nova de Lisboa têm o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar esta dissertação através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, e de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a orientação da Prof.^a Doutora Rita Macedo, que me conduziu no sentido de desenvolver este estudo no âmbito do projeto «Documentação de Arte Contemporânea», contribuindo-se para a divulgação e conservação da obra de Francisco Tropa. Agradeço-lhe a sua disponibilidade, dedicação, exigência e amizade.

Um agradecimento especial também para Francisco Tropa, pela sua colaboração e acima de tudo pela sua disponibilidade em falar sobre a sua obra.

A toda a equipa da Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, em especial a Isabel Corte-Real, Inês Dias, Maria Manuel Benvindo e Fernando Teixeira, o meu agradecimento pela disponibilidade, atenção, colaboração e documentação disponibilizada. Agradeço ainda a doação de todo um conjunto de catálogos expositivos, e outros volumes, que se mostraram fundamentais à constituição das 'biografias' das obras em estudo.

Ao Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, e em particular a Helena Abreu e a Daniela Oliveira, o meu agradecimento pela disponibilidade, atenção e informação cedida.

Ao Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian, o meu agradecimento pela colaboração, disponibilidade e informação disponibilizada, assim como pela doação do catálogo *L'Orage*, com especial atenção a Ana Vasconcelos e Melo.

À Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, em particular a João Silvério, o meu agradecimento pela atenciosa recepção, assim como pela disponibilização de um conjunto de catálogos expositivos.

Devo também um agradecimento à Escola António Arroio, através de Helena Beto, ao Ar.Co, em especial a Elisabete Holtreman, à Câmara Municipal de Lisboa, através de Maria da Luz Martins, ao Colectivo Embankment, em especial a Aida Castro, ao Centro de Artes de Sines, em especial a Sofia Castro, à Galeria Municipal de Torres Vedras, ao Museu da Horta, em particular a Luís Menezes, à Galeria Monumental, em especial a Margarida Valente, à DGArtes, através de Helena Garrett e à Fundação Leal Rios, em particular a Luís Biscainho e a Miguel Rios. A todos, o meu agradecimento pela colaboração, disponibilidade, atenção dedicada e pela informação disponibilizada.

Um agradecimento especial às minhas colegas Cristina Oliveira e Hélia Marçal pelo companheirismo e pela troca de ideias e experiência.

Agradeço ainda à minha família e ao Gil pelo apoio incondicional e compreensão.

Para todos os meus sinceros agradecimentos.

Resumo

O presente estudo foi desenvolvido no âmbito do projeto «Documentação de arte Contemporânea» e propôs-se a documentar as obras do artista Francisco Tropa presentes nas coleções dos museus parceiros do projeto. As obras em causa são: *Sem Título (Projecto Casalinho)*, *Monte Falso*, *Modelos para L'Orage*, *Une table qui aiguïsera votre appétit – le poids poli*, *A Assembleia de Euclides (corpo, cabeça, sentinela plana, polícias, templo das alegorias e gruta)*, *Caracol* e *Gigante*.¹

Porém, o que aqui se apresenta pretende, mais do que expôr essa documentação, evidenciar a sua importância considerando a preservação das obras referidas. O interesse e a complexidade da conservação da obra de Francisco Tropa só podem ser compreendidos através da articulação de todas as peças mencionadas. Daí a organização deste estudo mediante uma reflexão crítica relativa ao tema da conservação da arte contemporânea, sendo que se apresentam as obras citadas como casos de estudo.

Para a constituição deste trabalho foi fundamental primeiramente a recolha de toda a informação publicada e não publicada sobre o artista e a sua obra, que posteriormente foi complementada pela informação recolhida aquando das entrevistas realizadas a Francisco Tropa. Como resultado desta investigação pôde verificar-se que os casos de estudo se autonomizaram dos projetos *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*, e como tal estabelecem relações entre si que reclamam uma conservação conjunta por parte das instituições que as detêm. Por outro lado, as mesmas obras encontram-se em permanente mudança, sendo que neste universo o conservador de arte contemporânea deve ser encarado como um gestor de mudança, 'interprete' ou 'co-produtor' ao executar a re-instalação ou re-materialização das obras.

Neste contexto, a documentação ganha um papel de destaque ao possibilitar o registo dos elementos tangíveis e intangíveis, da intenção artística e da 'biografia' das obras, sendo que funciona como um guião segundo o qual o conservador desempenha os procedimentos mencionados.

Termos chave: Conservação de Arte Contemporânea, Documentação, Francisco Tropa, Projeto *Casalinho*, *L'Orage*, Projeto *A Assembleia de Euclides*.

¹ Por uma questão de fluência do texto as obras *A Assembleia de Euclides (corpo)*, *A Assembleia de Euclides (cabeça)*, *A Assembleia de Euclides (sentinela plana)*, *A Assembleia de Euclides (polícias)*, *A Assembleia de Euclides (templo das alegorias)* e *A Assembleia de Euclides (gruta)* serão seguidamente referidas simplesmente como *corpo*, *cabeça*, *sentinela plana*, *polícias*, *templo das alegorias* e *gruta*.

Abstract

This study was conducted under the project «Documentação de arte Contemporânea» and aimed to document Francisco Tropa's artworks currently part of the museums' collections partners of the project. The works are: *Sem Título (Projecto Casalinho)*, *Monte Falso*, *Modelos para L'Orage*, *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli*, *A Assembleia de Euclides (corpo, cabeça, sentinela plana, polícias, templo das alegorias e gruta)*, *Caracol e Gigante*.²

However, rather than presenting the documentation produced, this study intends to demonstrate its importance considering the conservation of the works cited. The interest and complexity of preserving Francisco Tropa's works can only be understood through the combination of all of them. Hence, the organization of this study is a critical reflection on the theme of conservation of contemporary art, considering the mentioned works as case studies.

Regarding the methodology used, it was crucial the collection of the published and unpublished data about the artist and his works which was then complemented by the information gathered during the interviews with Francisco Tropa. As a result of this research one may assume that the artworks studied became autonomous works from major projects of the artist: *Casalinho*, *L'Orage* and *A Assembleia de Euclides*, and so they establish relations among them that require a joint conservation approach by the institutions that hold them. In addition, those artworks are in permanent change, therefore the conservator of contemporary art should be seen as a 'manager of change' or even a 'interpreter' or a 'co-producer' by performing the re-installation or re-materialization of the works.

In this context, the documentation gets a leading role by enabling the recording of tangible and intangible elements, the artistic intent and the 'biography' of the works. Moreover, the documentation works as a script, whereby the conservator perform the mentioned procedures.

Keywords: Contemporary Art Conservation, Documentation, Francisco Tropa, Projeto *Casalinho*, *L'Orage*, Projeto *A Assembleia de Euclides*.

² Considering the fluency of the text the works *A Assembleia de Euclides (corpo)*, *A Assembleia de Euclides (cabeça)*, *A Assembleia de Euclides (sentinela plana)*, *A Assembleia de Euclides (polícias)*, *A Assembleia de Euclides (templo das alegorias)* e *A Assembleia de Euclides (gruta)* will be afterwards referred as *corpo, cabeça, sentinela plana, polícias, templo das alegorias* and *gruta*.

Produção científica:

Publicações (com comunicação oral):

- x (aceite) Macedo, R., Nogueira, A. & Marçal, H. "Whose decision is it? Reflections about a decision making model based on qualitative analysis of the artist's discourse". In: Interim meeting of the ICOM-CC Theory & History WG Conservation: Cultures and Connections, 15-17 de Maio de 2013, Copenhaga (Dinamarca).

- x (no prelo) Macedo, R., Nogueira, A., Marçal, H. & Duarte, A. M. "The poetics of discourse: from artistic intention to spectator's perception in the artist's point of view". In: 3rd Global Conference Performance: Visual aspects of performance practice, 13-15 Novembro de 2012, Salzburgo (Áustria).

- x Macedo, R., Nogueira, A. and Marçal, H. (2012) "The Conservator as a performer". Athens: ATINER'S Conference Paper Series, No: ART2012-0087. Disponível em <<http://www.atiner.gr/papers/ART2012-0087.pdf>>.

Índice de matérias

1. Introdução	p. 1
2. O caso da Instalação: <i>Documentar: porquê, o quê, como e quando?</i>	p. 5
2.1. <i>Documentar: porquê?</i>	p. 5
2.2. <i>Documentar: o quê?</i>	p. 6
2.3. <i>Documentar: como?</i>	p. 7
2.3.1. <u>Recolhendo informação</u>	p. 7
2.3.2. <u>Conduzindo entrevistas ao artista</u>	p. 7
2.3.3. <u>Acompanhando a re-instalação ou re-materialização da(s) obra(s)</u>	p. 9
2.3.4. <u>Criando documentação</u>	p. 9
2.4. <i>Documentar: quando?</i>	p. 10
3. Francisco Tropa e a sua obra	p. 11
3.1. <i>Projeto Casalinho (1996-1998)</i>	p. 13
3.2. <i>L'Orage (2003)</i>	p. 13
3.3. <i>Projeto A Assembleia de Euclides (2005-2008)</i>	p. 14
4. Documentando a obra de Francisco Tropa	p. 19
4.1. Casos de estudo	p. 19
4.1.1. <u>Sem Título (Projecto Casalinho), 1998</u>	p. 19
4.1.2. <u>Monte Falso, 1997/2001</u>	p. 19
4.1.3. <u>Modelos para L'Orage, 2002</u>	p. 20
4.1.4. <u>Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli, 2003</u>	p. 20
4.1.5. <u>corpo e cabeça, 2004</u>	p. 21
4.1.6. <u>sentinela plana, polícias, templo das alegorias e gruta, 2006</u>	p. 21
4.1.7. <u>Caracol e Gigante, 2006</u>	p. 21
4.2. A problemática da conservação da obra de Francisco Tropa	p. 22
4.2.1. <u>Falta de documentação, memória e experiência das obras</u>	p. 23
4.2.2. <u>A questão do enigma e do jogo</u>	p. 25
4.2.3. <u>As relações intra-obra e inter-obra</u>	p. 26
4.2.4. <u>A mudança</u>	p. 27
4.2.5. <u>O envelhecimento e a conservação/restauro</u>	p. 31
4.2.6. <u>A metodologia utilizada</u>	p. 32
5. Conclusão	p. 35
6. Bibliografia	p. 37
7. Anexos	p. 41

Índice de figuras

Figura 1: Obras em estudo.	p. 2
Figura 3.1: Esquema do projeto <i>A Assembleia de Euclides</i> produzido a partir de um desenho feito pelo artista em entrevista presencial a 8 de Junho de 2012 (Nogueira, et al. b), 2012).	p. 15
Figura 3.2: <i>corpo</i> (Tropa, et al., 2009: 44 e 45).	p. 16
Figura 3.3: <i>cabeça</i> (Tropa, et al., 2009: 43).	p. 16
Figura 3.4: <i>sentinela plana</i> (Tropa, et al., 2009: 93).	p. 17
Figura 3.5: <i>polícias</i> (Tropa, et al., 2009: 100).	p. 17
Figura 3.6.1: <i>templo das alegorias</i> (Tropa, et al., 2009: 102).	p. 17
Figura 3.6.2: pormenor (Tropa, et al., 2009: 103).	p. 17
Figura 3.7.1: <i>gruta</i> (Tropa, et al., 2009: 104).	p. 17
Figura 3.7.2: pormenor (Tropa, et al., 2009: 105).	p. 17
Figura 3.8: Still do filme <i>Gigante</i> (Tropa, et al., 2009: 123).	p. 18
Figura 3.9: Still do filme <i>Caracol</i> (Tropa, et al., 2009: 129).	p. 18
Figura 4.1: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> – maquetes e respectiva caixa de armazenamento (Silvério, 2008: 88).	p. 19
Figura 4.2: <i>Monte Falso</i> , aquando da exposição <i>Squatters</i> (Ramos, 2001: 129).	p. 19
Figura 4.3: Modelos para <i>L'Orage</i> (Nazaré, 2004: 279).	p. 20
Figura 4.4.1: <i>Une table qui aiguïsera votre appétit - le poids poli</i> . Esta imagem não corresponde à obra em exposição. Neste caso, ela foi montada em 2005 para que pudesse ser fotografada (Sara Matos, 2011: 40 e 41).	p. 20
Figura 4.4.2: Pormenor (Sara Matos, 2011: 42).	p. 20
Figura 4.4.3: Pormenor (Sara Matos, 2011: 43).	p. 20
Figura 4.5: <i>polícias</i> , aquando da exposição <i>Embankment #7</i> na Galeria Dois Paços (Torres Vedras - 2010). © Colectivo Embankment.	p. 21
Figura 4.6: Panorâmica da sala 9 da reserva da FCGDC. A amarelo estão assinaladas as vitrines das obras <i>corpo</i> e <i>cabeça</i> , a vermelho o banco e a mesa de <i>Une table qui aiguïsera votre appétit - le poids poli</i> e a azul o corpo da obra <i>corpo</i> .	p. 22
Figura 4.7.1: <i>cabeça e corpo</i> na exposição <i>A Assembleia de Euclides</i> (2005) (Lapa, 2010: 143).	p. 27
Figura 4.7.2: <i>corpo e cabeça</i> na mostra <i>Linguagem e Experiência...</i> no Centro Cultural Palácio do Egipto (Oeiras – 2010). Cortesia da FCGDC.	p. 27
Figura 4.7.3: <i>cabeça e corpo</i> na exposição <i>Colecção #2 (Francisco Tropa)</i> na Galeria 2 – Sede da FCGDC (2009). Cortesia da FCGDC.	p. 27
Figura 4.8.1: <i>Une table qui aiguïsera votre appétit</i> na mostra <i>Colecção #2 (Francisco Tropa)</i> , Galeria 2 – Sede da FCGDC (2009). Cortesia da FCGDC.	p. 28
Figura 4.8.2: <i>Une table qui aiguïsera votre appétit</i> na mostra <i>Colecção #2 (Francisco Tropa)</i> , Galeria 2 – Sede da FCGDC (2009). © Susana Pomba no blog: Dove's Taste of the Day.	p. 28
Figura 4.8.3: <i>le poids poli</i> na mostra <i>Colecção #2 (Francisco Tropa)</i> , Galeria 2 – Sede da FCGDC (2009). Cortesia da FCGDC.	p. 28
Figura 4.9.1: <i>Une table qui aiguïsera votre appétit</i> na mostra <i>Zona Letal. Espaço Vital...</i> no m j mo (Leiria – 2012).	p. 28
Figura 4.9.2: <i>le poids poli</i> na mostra <i>Zona Letal. Espaço Vital...</i> no m j mo (Leiria – 2012).	p. 28
Figura 4.10: <i>Monte Falso</i> aquando da exposição <i>Serralves 2009: A colecção</i> (Fernandes, et al., 2009: 282).	p. 29
Figura 4.11: <i>Monte Falso</i> em agosto de 2012.	p. 29
Figura 4.12: <i>templo das alegorias e polícias</i> , aquando da exposição <i>Embankment # 7</i> na Galeria Dois Paços (Torres Vedras – 2010). © Colectivo Embankment.	p. 30
Figura 4.13: <i>polícias e templo das alegorias</i> (Tropa, et al., 2009: 99).	p. 30
Figura 4.14: <i>Monte Falso</i> a 9-4-2012.	p. 32
Figura I.1: Desenho técnico (Tropa, ? : n/a).	p. 43
Figura I.2: Maquete.	p. 43
Figura I.3: Desenhos técnicos (Tropa, ? : n/a).	p. 43
Figura I.4: Desenho técnico (Tropa, ? : n/a).	p. 43
Figura I.5: Maquete.	p. 43

Figura I.6: Desenho técnico do 4º Modelo (Tropa, ? : n/a).	p. 43
Figura I.7: Maquete do 4º Modelo.	p. 43
Figura I.8: Desenho técnico do 5º Modelo (Tropa, ? : n/a).	p. 43
Figura I.9: Maquete.	p. 43
Figura I.10: Fotografias do Modelo.	p. 44
Figura I.11: Fotografia da Construção base.	p. 44
Figura I.12: Fotografias do Modelo.	p. 44
Figura I.13: Fotografia do Modelo (Tropa, 1998: n/a).	p. 44
Figura I.14: Desenho técnico (Tropa, 1998: n/a).	p. 44
Figura I.15: Fotografias do Modelo.	p. 44
Figura II.1: Fotografia do espaço (Molder, <i>et al.</i> , 2003: n/a).	p. 45
Figura II.2: Pormenor (anónimo,?).	p. 45
Figura II.3: Pormenor (dossier da DGArtes).	p. 45
Figura II.4: Fotografia do espaço (Molder, <i>et al.</i> , 2003: n/a).	p. 45
Figura II.5: Pormenor de <i>Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli</i> (Bonami & Frisa, 2003: 94 e 95).	p. 45
Figura II.6: Maquete.	p. 45
Figura II.7: Fotografia do espaço (Molder, <i>et al.</i> , 2003: n/a).	p. 45
Figura II.8: Pormenor da performance (Molder, <i>et al.</i> , 2003: n/a).	p. 45
Figura II.9: Maquete.	p. 45
Figura II.10: Fotografias do espaço (Molder, <i>et al.</i> , 2003: n/a).	p. 45
Figura II.11: Maquete.	p. 45
Figura II.12: Fotografias do espaço (Molder, <i>et al.</i> , 2003: n/a).	p. 45
Figura II.13: Maquete.	p. 45
Figura III.1: Vista do dispositivo (Faria, 2005: 54, 55 e 57).	p. 46
Figura III.2: Pormenor da performance (Tropa, <i>et al.</i> , 2009: 51, 55 e 53).	p. 46
Figura III.3: Tenda da revelação (Tropa, <i>et al.</i> , 2009: 61).	p. 46
Figura III.4: Cavalete (Tropa, <i>et al.</i> , 2009: 63).	p. 46
Figura III.5: Fotografias do transe (Tropa, <i>et al.</i> , 2009: 76 e 82).	p. 46
Figura III.6: Respectivamente: visões da máscara, do crânio e da Vénus (Tropa, <i>et al.</i> , 2009: 94, 95 e 97).	p. 46
Figura III.7: Vista geral do dispositivo (Tropa, <i>et al.</i> , 2009: 116 e 117).	p. 46
Figura III.8: Pormenor da performance (Tropa, <i>et al.</i> , 2009: 137 e 139).	p. 46
Figura IV.1: <i>Monte Falso</i> em impressão.	p. 50
Figura IV.2: <i>Monte Falso</i> esquema 3D.	p. 50
Figura V.1: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> – maquetes e respectiva caixa de armazenamento	p. 51
Figura V.2: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - desenho. 43 x 60,6 cm.	p. 51
Figura V.3: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - desenho. 41,8 x 59,4 cm.	p. 51
Figura V.4: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - desenho. 42 x 59,5 cm.	p. 51
Figura V.5: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 51
Figura V.6: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 51
Figura V.7: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 51
Figura V.8: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 51
Figura V.9: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 52
Figura V.10: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 52
Figura V.11: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 52
Figura V.12: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 52
Figura V.13: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 52
Figura V.14: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 52
Figura V.15: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 52
Figura V.16: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 52
Figura V.17: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 52
Figura V.18: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 52
Figura V.19: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 52
Figura V.20: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 52

Figura V.21: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 17.5 cm.	p. 52
Figura V.22: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 53
Figura V.23: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 53
Figura V.24: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 53
Figura V.25: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 16,7 x 25 cm.	p. 53
Figura V.26: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 53
Figura V.27: <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> - fotografia. 25 x 16,7 cm.	p. 53
 Figura VI.1: Na imagem: à esquerda Francisco Tropa e à direita Rita Macedo (Still do vídeo da entrevista).	 p. 55
Figura VI.2: Atelier do artista. Da esquerda para a direita: Rita Macedo, Andreia Nogueira, Francisco Tropa e Hélia Marçal (Still do vídeo da entrevista).	p. 62
Figura VI.3: Desenho que Francisco Tropa realizou durante a entrevista.	p. 67
Figura VI.4: Desenho que Francisco Tropa realizou durante a entrevista.	p. 71
 Figura VII.1.1: Francisco Tropa, “Alegoria do Tempo”, 2006, caixa de madeira, ferro pintado, chumbo, aço, latão e relógio de pulso (herdado) © 2012. Image copyright Fundação Leal Rios/Pedro Tropa.	 p. 73
Figura VII.1.2: Francisco Tropa, “Alegoria do Tempo”, 2006, (detalhe), caixa de madeira, ferro pintado, chumbo, aço, latão e relógio de pulso (herdado) © 2012. Image copyright Fundação Leal Rios/Pedro Tropa.	p. 73
Figura VII.2: Excerto da ficha da obra <i>cabeça</i> no que se refere ao domínio da descrição material.	p. 76
Figura VII.3.1: Nesta proposta de acondicionamento sugere-se que as caixas que contêm no seu interior as maquetes sejam cobertas com tissue paper ou Mylar®.	p. 78
Figura VII.3.2: As maquetes podem ser transportadas dentro das caixas de armazenamento, sendo que estas devem ser protegidas com tissue paper ou Mylar® e posteriormente com Bubble Wrap®. Os cantos devem ainda ser protegidos com perfis em espuma de polietileno.	p. 78

Lista de abreviaturas

<u>APHA:</u>	Associação Portuguesa de Historiadores de Arte
<u>Ar.Co:</u>	Centro de Arte e Comunicação Visual
<u>CAMJAP-FCG:</u>	Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão – Fundação Calouste Gulbenkian
<u>CICAC:</u>	Centro de Investigação para a Conservação de Arte Contemporânea (Universidade do Porto)
<u>FCG:</u>	Fundação Calouste Gulbenkian
<u>FCGDC:</u>	Fundação Caixa Geral de Depósitos Culturgest
<u>FCT:</u>	Fundação para a Ciência e Tecnologia
<u>FLAD:</u>	Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento
<u>FS:</u>	Fundação de Serralves
<u>ICN:</u>	Netherlands Institute for Cultural Heritage
<u>INCCA:</u>	International Network for the Conservation of Contemporary Art
<u>MEIAC:</u>	Museo Extremeño Ibero-Americano de Arte Contemporaneo
<u>mijlmo:</u>	Museu da Imagem em Movimento do município de Leiria
<u>SBMK:</u>	Foundation for the Conservation of Modern Art

1 Introdução

A presente dissertação funda-se na problemática da conservação da arte contemporânea e, em particular, na teia de relações que a obra do artista Francisco Tropa (n.1968) lança sobre si mesma, o tempo, o espaço e o observador reclamando, por isso, não apenas um ambiente propício ao estudo científico por meio de métodos quantitativos, mas sobretudo um ambiente semântico que apela à utilização de metodologias qualitativas que estudam acima de tudo o *sujeito criador* e o *sujeito receptor*.

Este estudo foi desenvolvido no âmbito do projeto «Documentação de arte Contemporânea» (PTDC/EAT-MUS/114438/2009) mediante a atribuição de uma bolsa de investigação, com a duração de 12 meses, iniciada em Novembro de 2011. O projeto supramencionado é financiado pela FCT e conta com a coordenação científica das Professoras Doutoras Lúcia Almeida Matos (investigadora responsável), Rita Macedo e Raquel Henriques da Silva. No âmbito do projeto referido pretende-se produzir documentação de obras de arte de três gerações de artistas nascidos: entre 1935 e 1940 (i.e. Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Ana Vieira e Silvestre Pestana); entre 1955 e 1965 (i.e. Cabrita Reis, Ângela Ferreira, Luísa Cunha, Francisco Rocha e Julião Sarmento); e entre 1965 e 1975 (i.e. Susanne Thémilitz, João Pedro Vale, Francisco Tropa, Vasco Araújo, Ricardo Jacinto e João Onofre), presentes nos acervos das instituições parceiras do projeto (i.e. FCG; FCGDC; FS e MEIAC). No que se refere à tipologia das obras a documentar o projeto privilegia instalações compostas por uma multiplicidade de objetos, imagens em movimento (e.g. filme, vídeo, projeção de slides...), materiais não convencionais, tecnologia e uma dimensão intangível, o que exige condições particulares de conservação e exposição (Lúcia Matos, 2011). É neste contexto que se situa o presente estudo, que se dedica à documentação das obras de Francisco Tropa presentes nos acervos da FCG, da FCGDC e da FS (ver figura 1).

Assim, mostrou-se fundamental, em primeiro lugar, investigar sobre a arte contemporânea portuguesa na década de 90, visto que Francisco Tropa é considerado um dos artistas nacionais mais importantes dessa geração. Nesta fase de pesquisa procurou-se ainda recolher e analisar a fortuna crítica e historiográfica relativa a Francisco Tropa e à sua obra. Paralelamente, investigou-se sobre o tema da instalação e sobre os principais desafios que este género artístico levanta à sua preservação, assim como sobre as metodologias usualmente utilizadas no seio da conservação da arte contemporânea. Deste modo, esta fase foi iniciada com a recolha e análise da informação publicada e não publicada sobre os temas enunciados, constante em bibliotecas nacionais (públicas e privadas), arquivos, bases de dados, revistas, entre outros. Num segundo momento, teve lugar o trabalho de campo que consistiu na realização de entrevistas ao artista, duas no seu total, que seguiram o modelo etnográfico das entrevistas semi-estruturadas e foram conduzidas mediante o estabelecimento *a priori* de um guião. Foi ainda executada uma impressão 3D do *Monte Falso* apresentado no âmbito do projeto *Casalinho*. Como resultado da investigação desenvolvida foram criadas fichas de obra para cada um dos casos de estudo, e ainda um dossiê de artista.

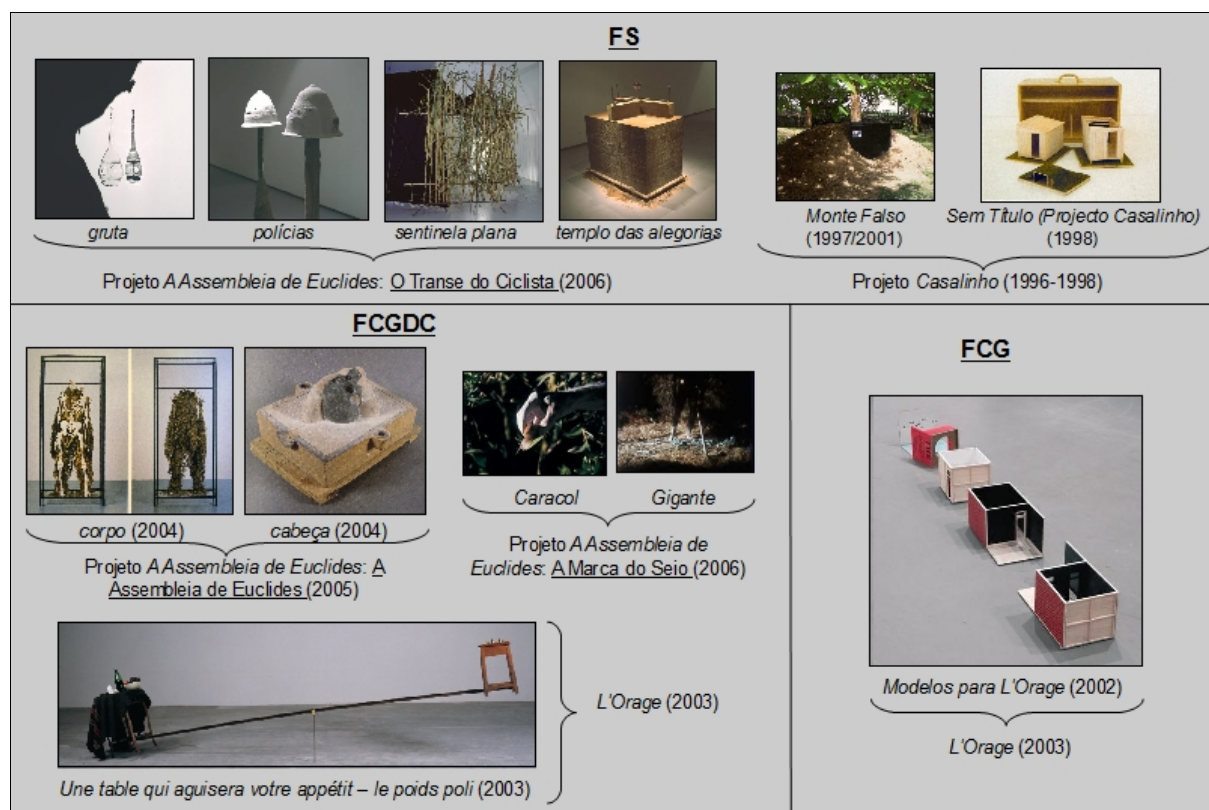


Figura 1: Obras em estudo.

Porém, dada a natureza desta dissertação e a extensão da documentação produzida para cada uma das obras citadas, o que aqui se apresenta pretende, mais do que expôr essa documentação, refletir sobre a importância que ela exerce na conservação da obra de Francisco Tropa. Logo, a estruturação do texto que se segue não pretende apresentar as fichas das obras produzidas (no seu total 12 e que compreendem mais de 170 páginas) nem o dossiê de artista criado (que engloba para além das fichas das obras, as entrevistas realizadas a Francisco Tropa, transcritas e editadas, que ocupam mais de 60 páginas, assim como toda a informação publicada e não publicada sobre Francisco Tropa e a sua obra recolhida na primeira fase de investigação, sendo que se consultaram mais de 100 referências bibliográficas, entre outra documentação). Em vez disso, o presente estudo reveste-se na forma de uma reflexão crítica relativa às metodologias de conservação a aplicar considerando a conservação de instalações e, em particular, da obra de Francisco Tropa, pelo que se organizou este estudo em 3 capítulos nucleares. No primeiro, será apresentada uma breve resenha teórica relativa à importância que a documentação exerce na conservação de instalações mediante a resposta à questão *Documentar: porquê, o quê, como e quando?* Segue-se, num segundo capítulo, uma abordagem a Francisco Tropa e ao seu percurso artístico. No terceiro, é apresentada uma problematização ao nível dos desafios que a obra deste artista coloca no que se refere à sua conservação.

Nesta reflexão optou-se por abordar todas as obras citadas, na medida em que a complexidade da conservação da obra de Francisco Tropa só pode ser compreendida pela articulação de todas elas. Com efeito, pela análise da figura 1, pode verificar-se que mesmo pertencendo a acervos distintos as obras em estudo se relacionam entre si, dado que se autonomizaram dos projetos no âmbito dos quais foram concebidas. Referimo-nos aos projetos

Casalinho (1996-1998), *L'Orage* (2003) e *A Assembleia de Euclides* (2005-2008), considerados até à data os projetos mais importantes e complexos desenvolvidos pelo artista. No caso, é de compreender que as obras *corpo*, *cabeça*, *Caracol* e *Gigante* pertencentes à coleção da FCGDC, se relacionam com as obras *sentinela plana*, *polícias*, *templo das alegorias* e *gruta*, pertença da FS, uma vez que se autonomizaram do projeto *A Assembleia de Euclides*. Por outro lado, a obra *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli* pertencente à coleção da FCGDC estabelece comunicação com a obra *Modelos para L'Orage* pertencente ao acervo da FCG, visto que se autonomizaram de *L'Orage*. Um outro exemplo deste tipo de comunicação são as obras que se autonomizaram do projeto *Casalinho*, isto é, o *Monte Falso* que pertence ao Banco Privado e a obra *Sem Título (Projecto Casalinho)* adquirida pela FLAD.³ A documentação isolada de cada uma das obras referidas não permite a conservação das relações que elas estabelecem entre si. Na verdade, parte do entendimento do conceito de cada uma delas só pode ser adquirido pela compreensão do conceito inerente ao projeto respectivo, e consequentemente pela apreensão do conceito relativo às restantes obras com que se relacionam. A complexidade em que se reveste a conservação da obra de Francisco Tropa é ainda incrementada pelo facto da bibliografia relativa aos projetos referidos dispor de pouca informação e na maior parte dos casos pouco elucidativa. Ao que se acresce a falta de documentação em posse da FS, da FCG e da FCGDC relativa à relação que as suas obras estabelecem com outras de outros acervos.

Neste contexto, impõem-se as seguintes questões: Como deve o conservador lidar com uma obra tão complexa que se encontra fragmentada por várias coleções e ao mesmo tempo em comunicação? Qual o papel que o conservador desempenha na preservação destas obras? Que metodologias devem ser usadas considerando a sua preservação? Qual a importância da auscultação da voz do artista? Francisco Tropa questiona-nos ainda (Nogueira, *et al.* a), 2012): «Como se pode documentar algo que está em permanente mudança?» Ao que se soma: O que pode ser modificado? Qual o grau dessa mudança? Como lidam os museus com esta realidade? Estas são algumas das questões debatidas nesta dissertação.

3 Estas duas obras foram incluídas neste estudo por se encontrarem em depósito na FS.

2 O caso da Instalação: *Documentar: porquê, o quê, como e quando?*

Em contexto internacional assistiu-se, por volta da década de 60, à desmaterialização do objeto artístico (Laurenson, 2006). Assim, face à efemeridade de muitos dos materiais utilizados e à importância dos elementos intangíveis, a documentação tem-se revelado a estratégia mais eficaz para garantir a preservação de obras de arte contemporânea e, em particular, de instalações (Vall, *et al.*, 2011). Porém, só na década de 90 é que a disciplina da Conservação tomou consciência da necessidade de formulação de novas linhas teóricas e metodológicas.⁴ Por oposição, em contexto nacional pouca reflexão teórica tem sido desenvolvida sobre esta temática.⁵ Contudo, o projeto «Documentação de arte Contemporânea», iniciado em 2011, propõe-se a contrariar esta realidade, colmatando a falta de documentação da arte contemporânea portuguesa e consciencializando, ao mesmo tempo, as instituições museológicas dedicadas à sua preservação para a necessidade deste procedimento (Lúcia Matos, 2011).

Assim, esta dissertação inicia-se pela apresentação de uma revisão bibliográfica relativa à importância que a documentação exerce na conservação de instalações, mediante a resposta à questão: *Documentar: porquê, o quê, como e quando?*, pelo que a informação disposta neste capítulo será posteriormente problematizada no contexto da obra de Francisco Tropa.

2.1 *Documentar: porquê?*

Como refere Gunnar Heydenreich (2011: 159) «Documenting is the basis for and supports the central activity of museums: collecting, storing, research, presentation and transmitting art and cultural heritage». Contudo, no caso das instalações a documentação ganha ainda uma outra evidência, uma vez que se trata de obras que possuem uma 'biografia', decorrente da natureza artística a que estão associadas (Vall, *et al.*, 2011).

A designação instalação não tem um carácter específico, dado que não alude a uma técnica ou a materiais particulares (Archer *et al.*, 1994; Reiss, 1999; Oliveira, *et al.*, 2003; Jadzińska, 2011). Esta indefinição fez com que a designação se tornasse numa espécie de 'umbrella concept' (Mechelen, 2006; Macedo, 2008). Porém, no seio de toda esta indefinição pode afirmar-se que uma instalação é caracterizada por uma simbiose de elementos tangíveis (que podem ou não ser efémeros) e intangíveis. Com efeito, uma instalação é geralmente composta por diversos elementos, dispostos de forma mais ou menos específica no espaço expositivo e que estabelecem relações entre si, com o contexto expositivo e com o público, considerado parte indispensável à sua significação (Carvalho, 2005).

4 Esta realidade denota-se pela organização de vários encontros, conferências e simpósios relacionados com o tema, tais como: *From Marble to Chocolate* (1995); *Modern Art: Who Cares?* (1997); *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art* (1998); *Contemporary Art: Who Cares?* (2010) que teve como referência o projeto *Inside Installations* e do qual resultou uma publicação em 2011 intitulada: *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*; entre outros.

5 No entanto refiram-se: o seminário *Redefining the Museum for Contemporary Art* (2007) organizado pelo CICAC; o lançamento, por parte da APHA e do Museu do Chiado, da revista eletrónica *@pha.boletim* n.º5 dedicada ao tema *Preservação da Arte Contemporânea*; e o encontro *A Arte Efémera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos* (2008).

Tem-se verificado que grande parte das instalações não deixam de sofrer alterações após incorporarem os acervos museológicos. Na verdade, dada a sua natureza, uma instalação não existe num único estado, mas compreende uma trajetória, visto que quando entra para o acervo de uma instituição museológica é, frequentemente, armazenada fragmentada, o que significa que a sua preservação depende da sua re-instalação ou re-materialização, no caso, executada pelo conservador ou outros de acordo com um conjunto de instruções dadas pelo artista (Vall, *et al.*, 2011), o que demonstra que «each rendition or 'performance' of a piece may be different» (Real, 2001: 215). As instalações adquirem, por isso, 'biografias' devido ao seu carácter performativo que está relacionado com o facto das peças serem compostas por vários elementos que necessitam de ser re-instalados ou re-materializados a cada exposição (Vall, *et al.*, 2011). Neste contexto, Vivian van Saaze (2011: 252) sugere: «Rather than a passive custodian, the conservator is acknowledged to be an interpreter or even a co-producer». Por seu lado, Renée van de Vall *et al.* (2011) defendem que o conservador deve ser entendido como um gestor de mudança, pelo que a documentação possui um papel fundamental nessa gestão, uma vez que funciona como um guião segundo o qual o conservador desempenha a re-instalação ou re-materialização de uma obra (Vall, *et al.*, 2011). Esta documentação regista ainda o grau de liberdade que lhe deve ser dado, no sentido de se preservar o conceito da peça (Stigter, 2010 *apud* Vall, *et al.*, 2011)⁶.

Assim, relativamente à preservação de instalações a documentação ganha uma outra evidência, na medida em que possibilita a sua re-instalação ou re-materialização e ainda a sua comunicação quando em reserva, ou no caso de obras efémeras a sua comunicação às gerações futuras (Heydenreich, 2011).

2.2 Documentar: o quê?

Relativamente à questão *Documentar: o quê?* é importante compreender que a preservação de uma instalação requer a documentação dos seus elementos tangíveis e intangíveis, assim como o registo da intenção artística (Jadzińska, 2011) e da 'biografia' da obra (Vall, *et al.*, 2011), o que implica documentar o seu conceito, o processo criativo usado pelo artista, as técnicas e materiais utilizados, bem como a sua significação, o contexto de exposição em que se insere (i.e. características do espaço expositivo, tais como a iluminação, forma, cor..., relações espaciais entre os objetos que a compõem, e entre estes e o espaço expositivo...), a percepção da obra por parte do público, a opinião do artista relativamente ao envelhecimento/deterioração da peça e a possíveis intervenções de conservação/restauro, e o seu histórico de exposição, transporte, armazenamento, conservação e restauro (Beerrens, *et al.*, 2012).

Refira-se que a noção 'intenção artística' foi já alvo de debate ao nível da crítica literária, da crítica de arte e da filosofia, ao qual a disciplina da conservação se manteve alheia, defendendo apenas que esta deveria fundamentar a tomada de decisão, pela apresentação da obra intervencionada tal como o artista esperaria que fosse vista e experienciada (Saaze, 2009). O debate

6 Sanneke Stigter. 2010. Between concept and material. Conservation and museum practice of *Glass (one and three)* by Joseph Kosuth. In: R. van de Vall, H. Hölling, T. Scholte, & S. Stigter 2011. *Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation. Proceedings*, 16ª Conferência Trienal - ICOM CC, Lisboa.

referido anteriormente foi protagonizado por 'Intencionalistas' e 'Anti-Intencionalistas'. Para os primeiros a intenção artística era considerada relevante e indispensável à interpretação de uma obra. Esta era obtida pela análise de informação biográfica, histórica e contextual (Dykstra, 1996; Gordon, 2009). Contrariamente, os 'Anti-Intencionalistas' defenderam que uma obra só devia ser julgada e compreendida em si mesma, sendo que a intenção artística não era desejada nem se encontrava disponível (Dykstra, 1996). Por outro lado, Iseminger e Levinson propuseram e defenderam o 'Intencionalismo Hipotético'. Neste caso, é dada ênfase ao 'leitor ideal' que interpreta a obra e assim afere a intenção artística, na medida em que este se encontra já perfeitamente informado sobre o artista e a sua obra, dado que já recolheu toda a informação publicada (Gordon, 2009). Mais recentemente, Rebecca Gordon (2009) propôs o termo 'Meta-Intencionalismo', pelo que a intenção artística deve ser aferida através do recurso a todo o tipo de informação, publicada e não publicada.

Neste contexto, a conservação de uma instalação impõe a documentação dos seus elementos tangíveis e intangíveis, da intenção artística e da 'biografia' da peça, mediante a recolha de toda a informação disponível sobre o artista e sua obra, como se desenvolverá de seguida (Gordon, 2009).

2.3 Documentar: como?

Têm sido testadas novas possibilidades no sentido de se responder à questão: *Como documentar instalações?* Todavia, dada a sua diversidade e complexidade, torna-se difícil estabelecer normas relativamente à sua documentação (Heydenreich, 2011). Assim, apenas se pretende evidenciar neste subcapítulo algumas das metodologias essenciais à documentação de qualquer instalação, tais como a recolha de informação, a realização de entrevistas ao artista e ainda o acompanhamento de procedimentos de re-instalação ou re-materialização o que culminará na criação de fichas de obra e/ou dossiers de artista (<http://www.inside-installations.org/home/index.php>).

2.3.1 Recolhendo informação.

Primeiramente o conservador deve proceder à recolha de toda a informação publicada e não publicada sobre o artista e a(s) obra(s) em estudo. No final desta etapa, o investigador deve possuir a seguinte informação básica: título da(s) obra(s); a(s) sua(s) significação(ões); os temas que o artista geralmente desenvolve; técnicas e materiais usados; recepção artística; histórico de exposição, transporte, armazenamento, conservação e restauro (Beerens, *et al.*, 2012).

2.3.2 Conduzindo entrevistas ao artista

Seguidamente à recolha de toda a informação publicada e não publicada segue-se o trabalho com as fontes orais (i.e. artista, pessoal do museu que trabalhou com o artista, assistentes, amigos próximos, investigadores, críticos...), uma vez que estas representam um tipo de fonte de informação única. Contudo, nesta fase de investigação a fonte mais importante é sem dúvida o artista (Saaze, 2009; Huys, 2011; Sommermeyer, 2011; Szmelter, 2011).

A comunicação com os artistas como metodologia de conservação é relativamente recente, todavia a sua génese remonta ao início do século passado (Weyer & Heydenreich, 1999; Huys, 2011). Inicialmente, optava-se pela realização de questionários, contudo, atualmente o mesmo já não se

verifica de forma exclusiva. Mais recentemente, tem-se preferido a realização de entrevistas, visto que quando gravadas em suporte vídeo, possibilitam o registo de uma fonte original ou primária, que pode sempre ser alvo de diferentes interpretações (Beerkens, *et al.*, 2012). Com efeito, a realização de entrevistas a artistas é já uma tarefa que faz parte da prática da conservação da arte contemporânea e que tem sido alvo de uma consistente investigação que tem demonstrado que a sua realização é uma das ferramentas mais eficazes para o reconhecimento da intenção do artista (Beerkens, *et al.*, 2012)⁷.

Segundo Beerkens, *et al.* (2012) existem quatro tipos de entrevistas que variam consoante o alvo a desenvolver, que pode ser: uma obra; uma coleção; um artista; ou um tema, e que representam respectivamente a: 'case interview'; 'collection interview'; 'oeuvre interview'; e 'theme interview'. Estas podem ainda ser organizadas de três formas, obtendo-se entrevistas: estruturadas, semi-estruturadas ou não estruturadas. A prática tem demonstrado que a forma mais eficaz para se obter informação relevante é através da realização de entrevistas semi-estruturadas. Os mesmos autores, defendem ainda que o guião de uma entrevista, no caso de entrevistas semi-estruturadas, deve ser organizado em quatro fases: a fase de abertura, que é curta e se apresenta como uma introdução; a fase central, em que o artista fala abertamente sobre as suas obras; fase de aprofundamento, que contém questões mais específicas; e a parte final, em que se reafirmam os depoimentos mais importantes do artista. Estas quatro fases devem ainda ser desenvolvidas segundo oito temas. A segunda fase da entrevista deve desenvolver os temas: processo criativo; materiais e técnicas; significação; e contexto. Na terceira fase devem ser discutidos os temas: percepção; envelhecimento; e deterioração. O tema da conservação e do restauro deve ser discutido na última fase da entrevista e pode ser facultativo, uma vez que, em geral, os artistas propõem intervenções radicais (Sommermeyer, 2011; Beerkens, *et al.*, 2012). Os autores citados referem também, que as entrevistas que são conduzidas por um conservador e por um curador se têm revelado como a abordagem que mais informação e de maior qualidade produz, dado que ambos se complementam. O local da entrevista será outro fator que condicionará o seu resultado final, sendo que as obras devem estar dispostas: nos espaços expositivos, jardins, depósitos, ou nos estúdios de conservação dos museus, e é nestes locais que as entrevistas devem ser conduzidas. A vantagem da entrevista ser efetuada no estúdio ou na casa do artista passa pela possibilidade de este mostrar exemplos de materiais que usa e do seu método de trabalho. Neste caso, as obras têm de ser discutidas tendo-se como base uma documentação fotográfica (Beerkens, *et al.*, 2012).

Por último, é de notar, que por vezes o artista pode não querer partilhar o seu entendimento da obra (Gordon, 2009). Para além disto, a experiência tem revelado, que artistas mais jovens não se preocupam muito com a conservação das suas obras. A investigação tem ainda demonstrado que os artistas podem ir mudando de ideias, e daí a necessidade do estabelecimento de uma comunicação ao longo do tempo que pode englobar a realização de várias entrevistas ou o estabelecimento de uma comunicação direta em que o artista vai sendo contactado regularmente (Beerkens, *et al.*, 2012).

⁷ Como fruto dessa investigação resultaram: o manual *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice* (2012); e os manuais eletrónicos: *Concept Scenario: Artists' Interviews*, publicado pelo ICN e SBMK (1999) e o *Guide to good practice: Artists' Interviews*, publicado pelo INCCA (2001).

2.3.3 Acompanhando a re-instalação ou re-materialização da(s) obra(s)

Nesta fase de investigação deve assistir-se à re-instalação ou re-materialização da(s) obra(s) que se pretende documentar. O objetivo deste procedimento passa pela recolha de informação, sobretudo visual (i.e. fotografias ou vídeos), que possibilite posteriormente o estabelecimento de procedimentos de re-instalação ou re-materialização (<http://www.inside-installations.org/home/index.php>).

Neste âmbito, têm ainda sido desenvolvidas outras metodologias no sentido de se documentar bidimensionalmente uma instalação no seu estado tridimensional, pelo acompanhamento da sua re-instalação ou re-materialização, recorrendo-se não apenas à fotografia ou ao vídeo. Neste sentido, têm sido aplicados outros métodos, tais como a 'high-resolution [full] spherical still image' ou 'spherical view' (Baumgart, 2011), a taqueometria, a fotogrametria e o 'laser scanning' (Grün, 2011). Estas ferramentas têm-se mostrado de grande valia para a documentação de instalações cujos artistas pretendem que sejam expostas sem mudanças. Todavia, os equipamentos necessários à aplicação dos métodos mencionados são bastante dispendiosos o que tem retardado a sua utilização de forma recorrente (Grün, 2011).

2.3.4 Criando documentação

Por último, o conservador segue para a finalização do seu trabalho de documentação através da constituição de fichas de obra e/ou dossiers de artista (Huys, ?).

Porém, não existe um único modelo, analógico ou digital, relativo à estrutura, conteúdo e terminologia da informação a dispor nas fichas ou dossiers mencionados, sendo que a investigação mais recente se relaciona com a criação de ferramentas digitais para o armazenamento e gestão dessa documentação (e.g. CIDOC [Conceptual Reference Model], DOCAM [Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage], 2IDM [Inside Installations Documentation Model]) (Heydenreich, 2011). Na verdade, é recomendada uma gestão digital da informação produzida aquando da documentação de uma instalação, dado que a experiência tem demonstrado que a documentação analógica se pode tornar muito extensa e difícil de gerir passados curtos períodos de tempo (Magalhães, 2007; Heydenreich, 2011). Por seu lado, as plataformas informáticas permitem compilar grandes quantidades de informação, em diferentes formatos, tais como texto, fotografia, desenho, vídeo, esquemas 3D, e de forma mais flexível (Heydenreich, 2011).

Em contexto nacional Andreia Magalhães (2007) e Cristina Oliveira (2009) desenvolveram já uma consistente investigação ao nível do conteúdo, estrutura e terminologia da documentação necessária à conservação de instalações e de obras de arte de imagens em movimento. No primeiro caso, a autora propôs um modelo de catalogação considerando a gestão e conservação de obras de arte de imagens em movimento, estruturado em nove zonas: Zona de identificação; Zona de contexto; Zona de conteúdo e descrição intelectual; Zona de descrição física; Zona das condições de exposição/montagem; Zona de incorporação, uso e restrições legais; Zona de preservação; Zona de fontes relacionadas; e Zona do controlo da descrição.⁸ Por seu lado, Cristina Oliveira, através do estudo da obra *Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas* (1973-1975) de Alberto Carneiro,

⁸ Para uma descrição mais detalhada das zonas citadas consultar: A. Magalhães. 2007. Proposta para um modelo de catalogação como estratégia de gestão e conservação de obras de arte de imagens em movimento. @pha.Boletim 5.

propôs a incorporação de novos campos de documentação aos tradicionalmente usados no sistema informático *Matriz*, aplicado pela Rede Nacional de Museus. Esses campos são: Processo criativo, materiais, técnicas e significação; Caracterização da obra; Mapeamento da obra; Manual de Instalação e História da obra.⁹ Refira-se que esta autora se baseou na informação disponibilizada no site do projeto *Inside Installations*.

Em suma, pelo exposto neste capítulo e como refere Vivian van Saaze (2009: 20): «rather than merely *retrieving* documentation, the conservator is asked to play a role in *creating* documentation.»

2.4 Documentar: quando?

A documentação de uma instalação deve ser produzida idealmente aquando da sua criação. Contudo, nem sempre as obras são adquiridas pelas instituições museológicas nessa altura. Logo, estas devem então ser documentadas aquando da sua aquisição, uma vez que, geralmente, o artista se encontra presente e disponível para esclarecer algumas dúvidas aquando dessa transação (Beerkens, *et al.*, 2012). Por outro lado, e como já foi especificado, é de compreender que, por vezes, se torna necessário assistir à re-instalação ou re-materialização de uma obra para que se possa proceder à documentação dos seus procedimentos de re-instalação, o que denota que a sua documentação só pode ser completada aquando da realização desses procedimentos, que em geral são acompanhados pelo artista (Macedo, *et al.*, 2011).

Deste modo, a melhor altura para se documentar uma instalação ocorre aquando da sua aquisição e re-instalação/re-materialização e o mais próximo possível da sua data de criação (Saaze, 2009).

9 Para uma descrição mais detalhada dos campos descritos consultar: Oliveira, C. 2009. A preservação da arte efémera de Alberto Carneiro com aplicação ao caso de 'Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas'. Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.

3 Francisco Tropa e a sua obra

Francisco Tropa é considerado um dos artistas portugueses atuais com maior reconhecimento crítico e institucional, cuja obra é diversa não só em termos temporais, mas sobretudo nos meios criativos usados, sendo por isso difícil atribuir-lhe qualquer tipo de designação disciplinar (Nuno Faria, 2006). Na verdade, para a criação das suas obras, Francisco Tropa recorre a diversos materiais, tais como areia, terra, água, som, pó, madeira, pedra, metal, bambu, barro, luz e sombra, assim como a diversas técnicas destacando-se de entre elas o desenho, a escultura, a fotografia, o filme, a projeção de diapositivos, a gravura, a instalação, a performance, a pintura, entre outras (Melo, 2007). O artista recusa a ideia de um percurso artístico, dado que considera que a construção do processo criativo é gradual (Nunes, 2007). Aliás, os seus trabalhos mais recentes vêm desenvolvendo uma poética anterior particular, mas que este especifica, adensa ou complexifica (Nuno Faria, 2006). Em todos estes momentos Francisco Tropa desenvolve uma abordagem artística que desde logo procura questionar o papel do artista e a natureza do ato criativo (Mah, 2011).

Francisco Manuel Casqueiro Tropa Alves, conhecido como Francisco Tropa, nasceu a 15 de Junho de 1968 em Lisboa onde vive e trabalha atualmente. Todavia, a sua infância havia de ser percorrida em Santarém, regressando novamente a Lisboa, aos 16 anos, para frequentar a escola António Arroio entre 1984 e 1986 (Belo, 2012). Posteriormente ingressa no Ar.Co onde termina em 1993 o Plano de Estudos Completo em Desenho (Holtreman, 2012). Entretanto, ainda como aluno desta instituição, inicia a sua incursão pelas exposições individuais na Galeria Monumental em 1991 (Pinto, 1991). Retrospectivamente, esta exposição ganha evidência «enquanto momento anunciador de uma mudança de paradigma: o retorno ao subjectivo, ao efémero, ao transitório, ao mais ínfimo grau de percepção, ao mistério mesmo da existência e da criação.» (Nuno Faria, 2006: 99). Com efeito, as obras que Francisco Tropa tem construído nas últimas duas décadas refletem isso mesmo, ou antes, a construção de um processo criativo. Para Francisco Tropa essa busca centra-se na premissa de que não existe diferença entre o artista e o xamã (Óscar Faria a), 2006). Aliás, o que efetivamente lhe interessa é o «movimento que transita e que separa a vida da morte» (Synek, 2010: 34). Contudo, «Apesar de diferentes na sua conceção, formas e materiais, todas as obras têm em comum o facto de se apresentarem como instrumentos, ferramentas, dispositivos (...) [que] não medem grandezas físicas, mas antes as nossas ideias sobre a arte e o mundo» (Menegoi, 2012: n/a). Para a construção destas obras, Francisco Tropa, inspira-se, em parte, nos mecanismos descritos por Raymond Roussel (1877-1933) nos seus romances, mas também na obra de Duchamp e de Picabia, nomeadamente, nas suas «“máquinas celibatárias” repletas de alusões eróticas e filosóficas.» (Menegoi, 2012: n/a), entre outros.

Neste contexto, para Francisco Tropa, uma obra de arte, como o próprio afirmou «É um mecanismo onde se joga. Onde eu jogo e onde quem vê também joga.» (Nogueira, *et al.* b), 2012), na medida em que «os artistas fabricam máquinas de reação.» (Nogueira, *et al.* b), 2012), mais ainda «Para mim a obra de arte tem de ser a coisa mais importante. Esta tem de conseguir fazer [o observador] parar, antes disso não há obra de arte.» (Nogueira, *et al.* b), 2012). Neste sentido «(...) importa revelar a noção de jogo como algo de absolutamente central [na obra de Francisco Tropa] (...) porque certifica a arte como uma prática que formula as suas próprias regras.» (Mah, 2011: 23).

Por outras palavras, todo o universo de referências, materiais, formas e cores usadas se apresentam na forma de um jogo que só funciona se o observador aceitar decifrar o enigma que lhe é proposto. Por isso, como Francisco Tropa referiu «o objetivo das coisas estarem assim é tu fazeres o esforço de descobrires qual a razão.» (Nogueira, *et al.* b), 2012).

As obras do artista surgem, assim, como signos vazios, como diria Francisco Tropa «(...) [a minha obra] conteúdo, propriamente, não tem. O que eu tento trabalhar (...) é a construção de um contentor e não de um conteúdo» (Faria, 2003: 23). O artista referiu ainda «Se as coisas estão expostas desta maneira e se apresentam assim então é porque não precisam de mais. Tudo o resto é o que falta (...) O que falta é metade, mas essa metade não sou eu que a ponho. Esse resto que falta não é da minha responsabilidade, é da responsabilidade de quem vê.» (Faria, 2003: 23). Francisco Tropa acrescentou mais tarde, que «É a parte que falta que permite o eterno movimento (...) Uma boa obra de arte, digamos assim, é algo que está em permanente movimento [em jogo] e sendo assim, em permanente mudança.» (Nogueira, *et al.* a), 2012). O artista continuou «Eu às vezes, pego até numa coisa já meia em movimento e modifico, às vezes, troco os títulos, uma peça fica a ser outra. Ou digamos que é a mesma, mas para mim as coisas nunca estão acabadas» (Nogueira, *et al.* a), 2012).

Na verdade, a obra de Francisco Tropa reveste-se de uma atmosfera enigmática e mágica, onde se fala em transe, visões, magia, vida e morte (Nuno Faria, 2006). A este propósito o próprio afirmou «Acredito no caráter enigmático da Arte (...) É um enigma indecifrável, mas que busca sempre a solução.» (Nunes, 2007: 16). Por este motivo, Francisco Tropa raramente explica a sua obra, que segundo Nuno Faria (2006: 100) «[possui] uma linguagem muito particular, com nexos específicos que não são certamente aqueles da linguagem verbal, explicativa, racional, ordenadora, clarificadora.» Em vez disso, ela refere-se a experiências sensíveis testemunhadas pelos observadores (Nuno Faria, 2006).

Esta abordagem levará Francisco Tropa a suscitar desde cedo o interesse e apoio de diversos agentes do contexto artístico. Com efeito, ele apresenta um percurso ascendente, tendo participado em 1998, juntamente com Lourdes Castro, na XXIV Bienal de São Paulo, com a obra *Peça* (1998 – Pedrosa, 1998), e em 2003, na Bienal de Veneza, com a obra *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli* (2003 – Bonami & Frisa, 2003). Francisco Tropa representou ainda Portugal na última edição da Bienal de Veneza com a obra *Scenario* (2011 - Mah, 2011).

Neste contexto, é de compreender que Francisco Tropa seja considerado um dos artistas portugueses mais relevantes da geração de 90 e que, por isso, se faça representar em várias coleções institucionais¹⁰. No caso das obras em estudo, refira-se que elas se autonomizaram dos projetos *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*, considerados até à data os grandes projetos do artista. Neste sentido, torna-se fundamental uma pequena abordagem a cada um deles. Antes diga-se que, efetivamente, Francisco Tropa tem construído uma obra singular e de grande complexidade, revelando-se um verdadeiro desafio para a prática da conservação.

10 No caso citam-se: Ar.Co, Fundação Leal Rios; Fundação EDP; FLAD; Fundação PLMJ; Banco Privado; DGArtes; FCGDC; FS; FCG; Museu de Elvas e Museu do Chiado.

3.1 Projeto *Casalinho* (1996-1998)

O projeto *Casalinho* foi o primeiro grande projeto de Francisco Tropa, tendo sido apoiado pelo Serviço de Belas Artes da FCG e instalado num pousio, no Casalinho, pequena localidade perto de Santarém, numa propriedade da família do artista (Nogueira, *et al.* a), 2012).¹¹

O projeto supramencionado foi pensado para ser organizado em seis momentos de exposição: o 1º, 2º, 3º, 4º e 5º Modelos, respectivamente, *Armazém* (ver figuras I.1 e I.2), *Observatório de Humidade* (ver figura I.3), *Observatório de Chuva* (ver figuras I.4 e I.5), *Observatório de Pó* (ver figuras I.6 e I.7) e *Observatório de Insectos a Voar* (ver figuras I.7 e I.8), que teriam como suporte uma mesma construção em madeira de pinho com as dimensões de 350 x 250 x 250 cm (ver figura I.11), e que se sucederiam com um intervalo de um mês, sensivelmente, para a montagem do seguinte, após uma exposição de dois meses; e o 6º Modelo, também intitulado *Monte Falso* (ver figura I.9), exposto durante o período de apresentação de todo o projeto. Os seis Modelos, permitiriam, aproximadamente, durante um ano, a observação das alterações sofridas pela paisagem envolvente (Tropa, 1996). Todavia, e como refere o artista, «(...) depois a coisa muda quando se faz. (...) No final ficou uma coisa de dia, uma coisa de noite, o *Monte Falso*, que esteve sempre, e depois tive uma coisa muito rápida.» (Nogueira, *et al.* a), 2012). Assim, efetivamente, foram apenas apresentados sequencialmente quatro Modelos, o 1º, 2º, e 3º Modelos, respectivamente ***Observatório de Humidade*** (ver figura I.10 e/ou figuras V.6 a V.9), ***Observatório de Chuva*** (ver figuras I.12 e I.13 e/ou figuras V.10 a V.22) e ***Tiro*** (ver figura I.14), acompanhados pela exposição permanente do ***Monte Falso*** (ver figura I.15 e/ou figuras V.22 a V.27). O 1º Modelo contemplava uma janela dupla de vidro que possibilitava ao observador presenciar a formação de condensação. Por outro lado, o 2º Modelo, observável durante a noite, possibilitava uma visão quase cinematográfica de chuva, enquanto o 3º Modelo a observação de três tiros de flecha realizados pelo artista. Por seu lado, o *Monte Falso* correspondia a uma elevação falsa de terra que produzia um reflexo da paisagem envolvente percebido pelo observador que se posicionasse sobre este (Nogueira, *et al.* a), 2012).

Todos estes momentos expositivos se resumiam a um enquadramento, à apresentação de um determinado enquadramento escolhido pelo artista, dado a mostrar através de uma janela, de um simulacro (Nogueira, *et al.* a), 2012)

3.2 *L'Orage* (2003)

Após a conclusão do projeto *Casalinho*, Francisco Tropa dedicou-se à criação de *L'Orage*. Esta instalação esteve patente no CAMJAP-FCG entre 27 de Fevereiro e 20 de Junho de 2003 ocupando todo o seu primeiro piso.¹²

Neste projeto Francisco Tropa convidou o observador a construir a sua narrativa, pela representação de diferentes andares de um edifício. Esta obra teve origem num acidente que lhe serviu como analogia não fosse o ponto de partida do artista, como o próprio afirmou «(...) a queda de um andaime em Paris a seguir a uma tempestade. Ia a passar na rua e vi aquela ruína; daí a associação que se faz às coisas de Péricles e a “A Vida Modo de Usar”» (Faria, 2003: 22). Assim, para a construção desta instalação Francisco Tropa serviu-se da arquitetura de um prédio, ou melhor, de

11 No anexo I encontra-se uma descrição mais detalhada deste projeto.

12 No anexo II encontra-se uma descrição mais detalhada deste projeto.

salas situadas em andares de um prédio, r/c, 1º, 2º e 3º andares, que foram representadas no espaço expositivo, e às quais o artista atribuiu um nome genérico que nomeava os objetos e ações nelas contidas, nomeadamente: r/c «*je connais tous les fromages*» (ver figuras II.4 e II.6); 1º *pelicano* (ver figuras II.7 e II.9); 2º *FC* (ver figuras II.10 e II.11) e 3º *caixa de chá* (ver figuras II.12 e II.13). Os dois primeiros espaços eram simétricos e tinham a mesma área. Ambos convidavam o observador a entrar e a experienciar uma visão de equilíbrio/desequilíbrio (Porfírio, 2003). O primeiro correspondia «(...) a um rés-do-chão com queijos, com a sua presença, o seu peso e quase, quase, o seu cheiro.» (Porfírio, 2003: n/a), onde era possível observar *Une table qui aiguísera votre appétit – le poids poli* (ver figura II.5). Já o segundo funcionava como um espelho, quando comparado com o anterior, no entanto, dizia respeito a um 1º andar, nomeadamente a uma sala com uma escrivaninha num plano inclinado, onde diariamente uma performance ocorria entre uma solicitadora e um maquinista à espreita (Porfírio, 2003 - ver figura II.8). Por seu lado, o terceiro espaço correspondia a um 2º andar, ou melhor, a «(...) uma sala de exposições com uma luz vermelha e telas na parede.» (Porfírio, 2003: n/a). O último espaço representava uma caixa de chá Hediard que expunha um conjunto de números e referências que nomeavam os objetos apresentados no átrio (ver figuras II.1 a II.3), que ao mesmo tempo antecederam e encerravam a exposição (Molder, *et al.*, 2003).

Jorge Molder compara o percurso entre todos estes espaços com um «(...) curso considerável de água, que tem geralmente origem nas montanhas e vem recebendo pelo caminho as águas dos regatos e ribeiros» (Molder, *et al.*, 2003: n/a). Embora esta obra não suscite nem a ideia de tempestade nem a de rio, é interessante a forma como Jorge Molder descreve a exposição, visto que, na verdade, as várias salas se complementam, atingindo o observador o entendimento global da instalação após receber todo um conjunto de estímulos, pela passagem nos vários espaços.

3.3 Projeto A Assembleia de Euclides (2005-2008)

O projeto intitulado *A Assembleia de Euclides* é composto por seis momentos/instalações: *A Assembleia de Euclides* (2005); *O Transe do Ciclista* (2006); *A Marca do Seio* (2006); *Sim Não* (2006); *Gigante* (2006); e *A Assembleia de Euclides* (Final - 2008). Estes momentos não foram pensados *a priori*, mas construídos à medida que o artista ia desenvolvendo cada um deles. Note-se que, Francisco Tropa começou a trabalhar neste projeto em 2003, após a conclusão de *L'Orange* (Nogueira, *et al. b*, 2012).

Abstratamente, todos os momentos enunciados existiram em simultâneo dentro de um cubo imaginário, cujo interior foi revelado pelo rebatimento das suas faces (Nogueira, *et al. b*, 2012 – ver figura 3.1). Segundo o artista «O projeto todo inteiro é uma grande alegoria sobre o fazer artístico e sobre o que somos como artistas e como pessoas que vêm coisas ligadas à arte.» (Nogueira, *et al. b*, 2012). Na verdade, Francisco Tropa usa a experiência do transe como metáfora do processo criativo (Wandschneider, 2009). Com efeito, a alegoria (i.e. *A Assembleia de Euclides*; *O Transe do Ciclista*; *A Marca do Seio* e *A Assembleia de Euclides final*) que Francisco Tropa apresenta cruza-se com os domínios da vida (i.e. *Sim Não*) e da morte (i.e. *Gigante*) na entidade do transe. O artista recorre ao tema mais antigo da arte, senão o único, segundo palavras suas 'Vida vs Morte' aqui centrado na figura incorpórea do transe (Nogueira, *et al. b*, 2012 – ver novamente figura 3.1).

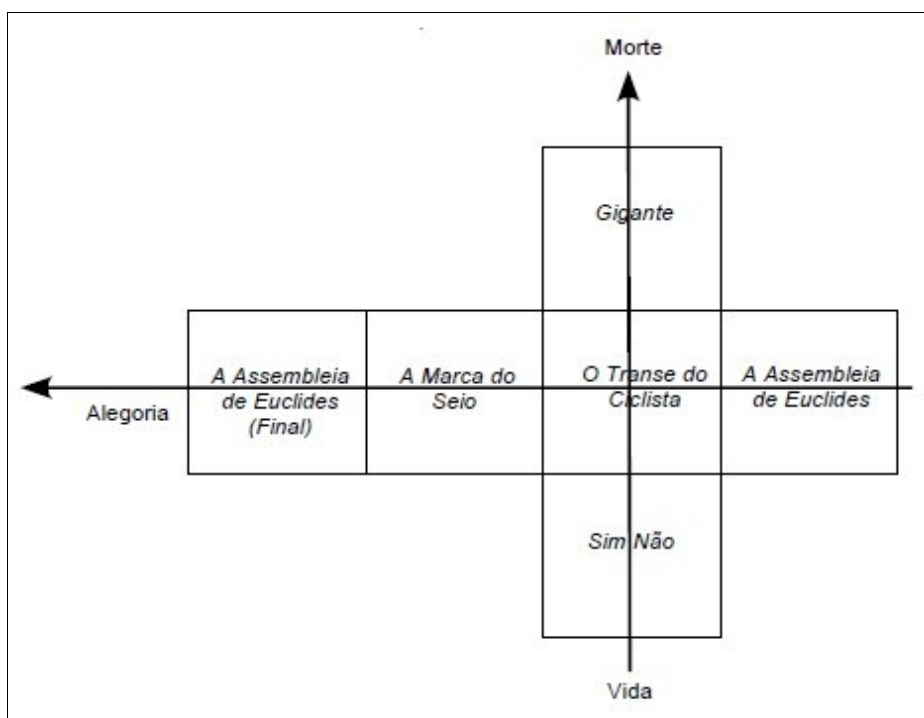


Figura 3.1. Esquema do projeto *A Assembleia de Euclides* produzido a partir de um desenho feito pelo artista em entrevista presencial a 8 de Junho de 2012 (Nogueira, *et al. b*), 2012).

É importante frisar, que o corpo central deste projeto se baseia nas mostras *A Assembleia de Euclides*, *O Transe do Ciclista* e *A Marca do Seio*. Assim, a abordagem a este projeto faz-se sobretudo tendo em atenção os três momentos apontados, dada a sua relevância, por um lado, e, por outro, o facto de algumas das obras em estudo terem sido inicialmente apresentadas no seio destes eventos. Conceptualmente estes três momentos passam-se ao mesmo tempo e no mesmo local, ou seja, no estúdio fotográfico de finais do séc. XIX, representado na *A Assembleia de Euclides*, mas em dimensões diferentes. Por um lado, *O Transe do Ciclista* ocorre no *éter* e, por outro, *A Marca do Seio* passa-se dentro da máquina fotográfica presente na *A Assembleia de Euclides* (Nogueira, *et al. b*), 2012). Os momentos referidos são protagonizados por um 'fotógrafo/ciclista' e por uma 'vénus'. A nível abstrato o fotógrafo, que depois se revela na pele do ciclista, põe a máquina fotográfica a funcionar, dirigindo-se de seguida para a bicicleta, onde começa a pedalar. A pouco e pouco nasce um teatro de mímica que induz o ciclista a entrar em transe, mas antes ele passa por diversos estados, e é após atravessar a *sentinela plana* que ele tem as primeiras visões, as visões da máscara, do crânio e da Vénus. Com o confronto com a autoridade, os *polícias*, o transe é interrompido abruptamente e a cabeça retorna ao corpo, sendo que neste instante o ciclista é ainda confrontado com duas visões de 'ressaca', o *templo das alegorias* e a *gruta*. Terminado o transe o ciclista transforma-se novamente em fotógrafo ao proceder à revelação das fotografias que foram sendo tiradas durante a performance descrita (Nogueira, *et al. b*), 2012). Em simultâneo, a Vénus vê o seu seio projetado pelo recurso ao mecanismo da camera escura (Wandschneider, 2009). Refira-se que as mostras *A Assembleia de Euclides*, *O Transe do Ciclista* e *A Marca do Seio* correspondem a uma materialização da dimensão conceptual e irreal descrita, que só pôde ser observada a olho humano mediante a sua fragmentação (Nogueira, *et al. b*), 2012).

Assim, no primeiro momento, Francisco Tropa criou um dispositivo onde foram apresentados dois mundos, a praia e a floresta. Este era composto por uma plataforma, uma rampa e um pedestal (ver figura III.1). Sobre o pedestal podia observar-se uma bicicleta e um conjunto de sólidos geométricos. Por sua vez, a plataforma servia de apoio ao horizonte artificial (i.e. placa de vidro espelhado e máquina fotográfica - Tropa, *et al.*, 2009). Esporadicamente uma performance ocorria: o artista colocava a máquina fotográfica em funcionamento e só depois se transformava no ciclista, que subia a rampa, montava a bicicleta e começava a pedalar ensaiando um teatro coreografado, que o transportava para o universo do transe (ver figura III.2). Durante esta performance, executada em 10/11 minutos, eram tiradas fotografias que depois eram ali reveladas pelo fotógrafo, na tenda da revelação (ver figura III.3) e expostas no cavalete (Faria, 2005; Tropa, *et al.*, 2009; Nogueira, *et al.* b), 2012 - ver figura III.4). Na antecâmara do espaço expositivo, Francisco Tropa decidiu expôr as obras *corpo* e *cabeça* (ver figuras 3.2 e 3.3), que antecederiam o que depois se viria a apresentar mais adiante: o transe, a separação entre o corpo e a cabeça (Faria, 2005; Tropa, *et al.*, 2009).



Figura 3.2: *corpo* (Tropa, *et al.*, 2009: 44 e 45).



Figura 3.3: *cabeça* (Tropa, *et al.*, 2009: 43).

A mostra *O Transe do Ciclista* consistiu na articulação de três momentos. No primeiro, o artista decidiu apresentar vários conjuntos de fotografias que remetiam pela sua proveniência para a mostra anterior, dado que tiveram a sua gênese nesse evento (ver figura III.5). Num segundo momento o artista apresentou as visões que assombraram o ciclista após a passagem pela *sentinela plana* (ver figura 3.4): as visões da máscara, do crânio e da Vénus (ver figura III.6). Por último, Francisco Tropa decidiu terminar esta exposição pela articulação de uma série de esculturas, sendo elas os *polícias*, o *templo das alegorias* e a *gruta* (Óscar Faria a), b), 2006; Tropa, *et al.*, 2009; Nogueira, *et al.* b), 2012 – ver figuras 3.5 a 3.7).



Figura 3.4: *sentinela plana* (Tropa, et al., 2009: 93).



Figura 3.5: *polícias* (Tropa, et al., 2009: 100).

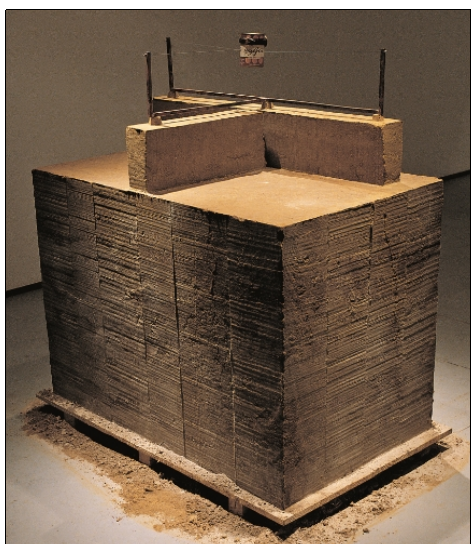


Figura 3.6.1: *templo das alegorias* (Tropa, et al., 2009: 102).

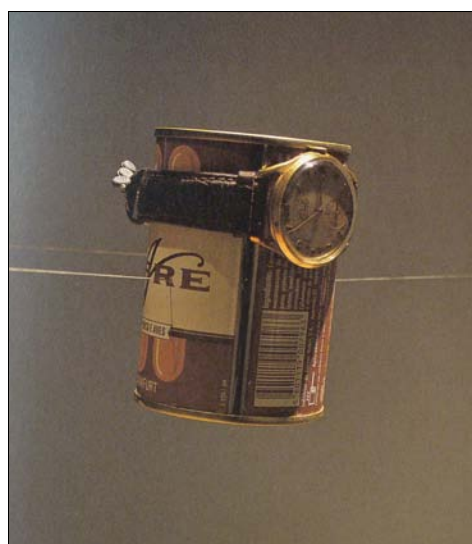


Figura 3.6.2: *pormenor* (Tropa, et al., 2009: 103).



Figura 3.7.1: *gruta* (Tropa, et al., 2009: 104).



Figura 3.7.2: *pormenor* (Tropa, et al., 2009: 105).

Na mostra *A Marca do Seio*, Francisco Tropa construiu um mecanismo que foi pensado por analogia com a mecânica invisível da máquina fotográfica apresentada na primeira exposição (Wandschneider, 2009 – ver figura III.7). Neste espaço ocorria por vezes uma performance, que era iniciada quando uma figura feminina, uma atriz, se destacava da assembleia e ligava o projetor de cinema, iniciando-se a projeção do primeiro filme, o *Gigante* (ver figura 3.8). Entretanto, durante a sua projeção, a figura feminina ia-se despindo. De seguida, o negro impunha à figura feminina que se posicionasse no seu pedestal, sendo que se seguia a projeção do segundo filme, o *Caracol* (Tropa, *et al.*, 2009; Nogueira, *et al.* b), 2012 - ver figura 3.9). Durante a sua projeção era então que uma 'língua de luz' dividia o corpo da figura feminina em luz e sombra, sendo que a zona iluminada era posteriormente projetada, de forma ampliada e refletida, sobre o muro caiado: eis a marca do seio (Óscar Faria c), 2006 – ver figura III.8). A performance terminava com o final da projeção do segundo filme sendo que antes de abandonar a sala a figura feminina desligava o projetor (Tropa, *et al.*, 2009; Nogueira, *et al.* b), 2012).

Em suma, de uma exposição para a outra não se verifica uma progressão temporal, mas antes inflexões do ponto de vista narrativo (Wandschneider, 2009).



Figura 3.8: Still do filme *Gigante* (Tropa, *et al.*, 2009: 123).



Figura 3.9: Still do filme *Caracol* (Tropa, *et al.*, 2009: 129).

4 Documentando a obra de Francisco Tropa

A documentação das obras em estudo foi efetuada mediante o estabelecimento de quatro etapas de investigação, sendo elas: a recolha de informação publicada e não publicada; a condução de entrevistas ao artista, duas no seu total, que abordaram os projetos/temas *Casalinho* e *A Assembleia de Euclides*; a criação de fichas de obra e de um dossiê [digital] de artista; e a impressão 3D do *Monte Falso* apresentado no âmbito do projeto *Casalinho*.¹³ Porém, como se mencionou anteriormente, esta dissertação não pretende apresentar a documentação produzida. Em vez disso, propõe-se apresentar uma problematização ao nível dos desafios que a obra de Francisco Tropa levanta relativamente à sua conservação, assim como refletir sobre a importância que a documentação exerce na conservação da obra deste artista. Neste sentido, o presente capítulo inicia-se por uma descrição dos casos de estudo, pelo que se seguirá uma discussão em torno da problemática da documentação das obras descritas.

4.1 Casos de estudo

4.1.1 *Sem Título (Projecto Casalinho)*, 1998.

Para a concretização do projeto *Casalinho*, Francisco Tropa esboçou vários desenhos e produziu diversas maquetes. Estes elementos usados no processo criativo do artista foram adquiridos pela FLAD em 1999, juntamente com fotografias que documentam todo o projeto, formando, no seu conjunto, a obra em estudo (ver figura 4.1). Esta obra encontra-se em depósito na FS e é composta por 23 fotografias em cibacrome, 3 desenhos técnicos em tinta da china sobre papel vegetal e 5 maquetes em madeira de balsa e feltro sintético, que pela sua articulação se referem aos Modelos inicialmente pensados por Francisco Tropa. Note-se que as maquetes se fazem acompanhar por uma caixa de armazenamento, produzida pelo artista, que não deve ser exposta (Nogueira *et al.* a), 2012).¹⁴



Figura 4.1: *Sem Título (Projecto Casalinho)* – maquetes e respectiva caixa de armazenamento (Silvério, 2008: 88).

4.1.2 *Monte Falso*, 1997/2001.

Esta obra encontra-se no parque da FS, em exposição desde 2001, aquando da sua montagem a propósito da mostra *Squatters*, e corresponde a uma posterior re-materialização do *Monte Falso* apresentado no âmbito do projeto *Casalinho*. A obra consiste num prisma trapezoidal e numa placa transversal em chapa de ferro, num espelho e em terra (ver figura 4.2). Esta peça



Figura 4.2: *Monte Falso*, aquando da exposição *Squatters* (Ramos, 2001: 129).

¹³ No anexo IV encontra-se uma descrição mais detalhada da metodologia utilizada.

¹⁴ No anexo V pode observar imagens de todas as fotografias, maquetes e desenhos que compõem esta obra.

necessita de uma certa manutenção: o espelho deve ser limpo assim que comece a ficar sujo e a estrutura metálica deve ser coberta com terra caso comece a ficar descoberta.

4.1.3 Modelos para L'Orage, 2002.

A obra *Modelos para L'Orage* (ver figura 4.3 e figuras II.6, II.9, II.11 e II.13) é composta pelas quatro maquetes em madeira de balsa que serviram como referência a Francisco Tropa para a construção tridimensional da instalação *L'Orage* e, por isso representam os quatro espaços descritos no subcapítulo 3.2. Estas maquetes foram doadas pelo artista à FCG, sendo que se encontram armazenadas em caixas que o próprio confeccionou. Na figura 4.3 pode ver-se, respectivamente, da direita para a esquerda, as maquetes referentes ao: *r/c «je connais tous les fromages»*; *1º pelicano*; *2º FC* e *3º caixa de chá*.



Figura 4.3: *Modelos para L'Orage* (Nazaré, 2004: 279).

4.1.4 Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli, 2003.

A obra referida engloba a coleção da FCGDC e é composta por: um banco e uma mesa em madeira; um varão em ferro; uma agulha, um paralelepípedo e pesos de balança em bronze; um cobertor em lã; uma garrafa e um copo em vidro; dois pratos, um em cerâmica e outro em vidro; uma tigela; um canivete; fruta (i.e. maçãs e uvas); triângulos de queijo; cabeças de alho; folhas de louro; um guardanapo de papel e grãos de pimenta (ver figura 4.4). Esta obra corresponde a uma re-materialização daquela que foi apresentada no primeiro espaço da instalação *L'Orage* (ver figura II.5).



Figura 4.4.1: *Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli*. Esta imagem não corresponde à obra em exposição. Neste caso, ela foi montada em 2005 para que pudesse ser fotografada (Sara Matos, 2011: 40 e 41).



Figura 4.4.2: Pormenor (Sara Matos, 2011: 42).



Figura 4.4.3: Pormenor (Sara Matos, 2011: 43).

4.1.5 corpo e cabeça, 2004.

Estas obras foram inicialmente apresentadas no seio da mostra *A Assembleia de Euclides*, sendo que atualmente pertencem à coleção da FCGDC. O *corpo* (ver novamente figura 3.2) é composto por um esqueleto de anatomia revestido com cal, ramos de eucalipto, ervas diversas e uma vitrine em ferro e vidro. A *cabeça* (ver novamente figura 3.3) é constituída por um crânio em bronze, areia prensada, uma caixa de fundição em ferro assente numa base em madeira e uma vitrine em ferro e vidro.

4.1.6 sentinela plana, polícias, templo das alegorias e gruta, 2006.

Todas estas obras, expostas na mostra *O Transe do Ciclista*, fazem agora parte da coleção da FS. A *sentinela plana* (ver novamente figura 3.4) é constituída por cavaletes em ferro com canas e bambu, uma figura pintada com cal sobre vidro, um espelho, um projetor e flanela preta. Por seu lado, os *polícias* (ver figura 4.5) são compostos por cavaletes em ferro com canas e bambu, uma base em pedras, madeira e campânulas em cerâmica caiada. Porém, a base em pedras era, inicialmente, composta por uma base em terra prensada (ver novamente figura 3.5). Esta mudança ocorreu após a aquisição da obra e foi executada pelo artista, aquando da exposição *Livre Circulação/Toll Free! Serralves no Algarve* no Convento de Santo António (Loulé) em 2007. O *templo das alegorias* (ver novamente figura 3.6) é constituído por um estrado em madeira, uma base em terra prensada, uma estrutura em cobre, cabo de aço e chumbo, um aro de lata (de salsichas *Nobre*) e um relógio de pulso que deve ter sido transmitido por herança e se encontrar a funcionar. Por último, a *gruta* (ver novamente figura 3.7) é composta por uma ampola em vidro e projeção de luz resultante da utilização de slides (em chapas de lata de *coca-cola*).



Figura 4.5: *polícias*, aquando da exposição *Embankment #7* na Galeria Dois Paços (Torres Vedras - 2010). © Colectivo Embankment.

4.1.7 Caracol e Gigante, 2006

A FCGDC possui ainda quatro cópias dos filmes *Gigante* (16 mm, cor, sem som, 10'30" – ver novamente figura 3.8) e *Caracol* (16 mm, cor, sem som, 12'30" – ver novamente figura 3.9), montados em sequência, com 30" de negro entre eles. Estes filmes foram inicialmente projetados no âmbito da mostra *A Marca do Seio*.

4.2 A problemática da conservação da obra de Francisco Tropa

Como houve oportunidade de referir no capítulo 2 a documentação tem-se revelado a estratégia mais eficaz para garantir a conservação de instalações (Vall, *et al.*, 2011).

Na verdade, uma instalação é geralmente armazenada fragmentada constituindo-se novamente como obra de arte apenas em exposição (Vall, *et al.*, 2011). No caso das obras em estudo, pode observar-se na figura 4.6 que efetivamente elas são armazenadas fragmentadas. O vislumbre que a figura mencionada proporciona em nada possibilita a experiência das peças, visto que, neste estado, elas não existem enquanto tal, mas sim como elementos constituintes de obras. Logo, a re-instalação destas peças é fundamental à sua existência, caso contrário elas deixam de poder existir, mesmo que os seus elementos persistam materialmente.



Figura 4.6: Panorâmica da sala 9 da reserva da FCGDC. A amarelo estão assinaladas as vitrines das obras *corpo* e *cabeça*, a vermelho o banco e a mesa de *Une table qui aiguisera votre appétit - le poids poli* e a azul o corpo da obra *corpo*.

Com efeito, considerando as obras em estudo, pode dizer-se que face à efemeridade de muitos dos materiais utilizados e à importância dos elementos intangíveis, a mera conservação da componente material não garante por si só a sua conservação. Antes é necessária a documentação dos elementos tangíveis e intangíveis, da intenção artística e da 'biografia' das obras, como já se mencionou no subcapítulo 2.2. Note-se que, esta documentação permite ainda a comunicação das instalações quando em reserva (Heydenreich, 2011). No âmbito desta dissertação, a documentação produzida possibilita ainda a comunicação dos projetos *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*. Neste contexto, é de compreender a importância que a documentação exerce na conservação da obra de Francisco Tropa, pelo que neste subcapítulo se apresenta uma problematização ao nível dos desafios que os casos de estudo descritos colocam no que se refere à sua documentação.

4.2.1 Falta de documentação, memória e experiência das obras

Em primeiro lugar, deve dizer-se que, a documentação dos casos de estudo apresentados foi dificultada pelo facto da informação disposta na bibliografia consultada, relativa ao percurso artístico de Francisco Tropa e aos projetos *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*, ser reduzida. Para além disto, a informação disponibilizada pelas FCG, FS e FCGDC também se revelou pouco detalhada e elucidativa. A documentação das obras em estudo foi ainda dificultada, pelo facto delas não terem sido experienciadas pelo redator da documentação, pelo que ela dependeu sobretudo da memória de quem as experienciou.

É de notar que, grande parte das referências consultadas não abordam o percurso artístico de Francisco Tropa, ou se o fazem é de forma pouco detalhada, o que evidencia ainda uma falta de distância temporal. Esta realidade, impôs um esforço adicional no sentido de se compreenderem as linhas de pesquisa desenvolvidas pelo artista ao longo das últimas duas décadas. Relativamente à produção artística de Francisco Tropa anterior a 1991, não se obteve, nas fontes consultadas, qualquer tipo de referência. Este cenário não é muito diferente do observado para a sua produção artística executada entre 1991 e 1996. Muitos dos catálogos, desta época, referentes a exposições colectivas e individuais apenas apresentam imagens das obras, ou em vez disso instruções de montagem ou esquemas. No que se refere às obras que Francisco Tropa criou posteriormente é de mencionar que a sua descrição se mostra mais detalhada, contudo, não o suficiente para possibilitar uma re-instalação ou re-materialização, sem que para tal seja necessária a colaboração do artista. Exemplos são as referências que abordam os projetos *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*. Com efeito, a primeira entrevista realizada a Francisco Tropa, subordinada ao projeto *Casalinho*, denota a quase inexistência de informação publicada sobre a sua concretização final, uma vez que as entrevistadoras (i.e. Andreia Nogueira [AN], Hélia Marçal [HM] e Rita Macedo [RM]) apenas possuíam informação sobre a concepção inicial do projeto. Como exemplo cita-se o seguinte excerto da entrevista respetiva:¹⁵

«(...)	
AN	Relativamente ao projeto <i>Casalinho</i> , lembra-se da cronologia de apresentação dos vários Modelos?
FT	Já não me lembro.
AN	Começou pelo 2º ou pelo 1º Modelo (risos)?
FT	Não. Comecei pelo primeiro. (...)
(...)	
FT	O primeiro foi uma coisa de dia, era uma abertura, uma fresta, de uma hipotética janela que se abriu para o interior e de onde do interior só se tinha acesso a uma pequena imagem refletida do exterior (...) Tínhamos, uma imagem com humidade transparente (...)
(...)	
AN	Na documentação que li esse seria o 2º Modelo, sendo que no 1º Modelo apresentaria uns aparelhos.
(...)	
RM	Os aparelhos eram...
AN	O <i>contador de corrente</i> , o <i>Heliodrómetro</i> ...
FT	Sim. Essas peças fiz. Fi-las todas.
RM	E chegou a instalá-las dentro do tal Modelo?
FT	Não.
RM	Esse segundo os nossos registos seria o 1º Modelo.
FT	Sim. Mas isso já não.
RM	Esse não chegou a fazer?
FT	Não. Porque isso provavelmente deve ter sido na proposta que foi feita para a Gulbenkian, para a bolsa. Depois a coisa muda quando se faz.
(...)	

15 No anexo VI encontram-se excertos mais alongados das duas entrevistas realizadas a Francisco Tropa.

AN	Portanto, iniciou por esse, digamos, 1º Modelo e foi então que passou para um 2º Modelo?
FT	Sim. Que era um de noite.
AN	Eu tinha a sensação que o 5º [Modelo] é que era de noite, pelo menos segundo a documentação que consultei (risos).
FT	Eu só fiz o de dia, o de noite, o <i>Monte Falso</i> e aquele que é muito rápido. Eu só fiz isso.
(...)	
AN	Portanto, o 1º Modelo seria o Observatório de Humidade e qual a designação que atribui ao 2º Modelo?
FT	Estou sempre a mudar os nomes daquilo. Eu agora só lhe chamo o um, o dois, o três e o <i>Monte Falso</i> .
(...)	»

Um cenário semelhante foi aquele que se verificou aquando da realização da segunda entrevista a Francisco Tropa dedicada ao projeto *A Assembleia de Euclides*, pelo que se apresenta o seguinte excerto:

«(...)	
RM	Existe documentação sobre esta obra [Projeto <i>A Assembleia de Euclides</i>]?
FT	Existe pouca coisa. Não. Disto não existe nada.
RM	A nossa revelação neste momento é total.
FT	Eu nunca mostrei isto em conjunto, só umas pessoas minhas amigas é que conhecem. Pessoas que estão mais próximas do meu trabalho...
RM	Críticos?
FT	Críticos não.
(...)	»

Em ambos os excertos citados pode comprovar-se a falta de documentação dos projetos *Casalinho* e *A Assembleia de Euclides*. Na verdade, mostrou-se bastante desafiante a tentativa de compreensão da significação dos projetos *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*, e consequentemente das obras em estudo, mediante a análise da informação recolhida na bibliografia consultada, o que impôs um longo período de maturação e reflexão.

Por outro lado, a FCG e a FS disponibilizaram informação muito sumária relativamente às obras que detêm. No caso da FS, deve dizer-se que esta acedeu a consulta a um dossiê relativo a Francisco Tropa composto sobretudo por imagens das obras, que na sua maioria podem ser observadas na bibliografia consultada, com exceção das imagens referentes ao *Monte Falso*. A informação que esta instituição dispõe mostra-se, por isso, muito reduzida. Relativamente à FCG, é de reter que parte da informação disponibilizada nem sequer estava relacionada com a obra pertencente a esta instituição, mas a outras do artista que se desconhecem. Em oposição, a FCGDC mostrou possuir uma documentação mais detalhada, contudo esta visa garantir, sobretudo, a re-instalação das suas obras, pelo que não aborda a semântica dos materiais e técnicas usadas, a opinião do artista face ao envelhecimento das suas obras, entre outros aspetos. Na verdade, o artista vai sendo contactado sempre que surgem dúvidas.

A documentação dos casos de estudo foi também dificultada pelo facto das obras não terem sido experienciadas pelo redator da documentação, pelo que ela dependeu sobretudo da memória de quem as experienciou. Porém, houve oportunidade de constatar que os indivíduos envolvidos nas re-instalações ou re-materializações das obras em estudo possuíam uma memória desses procedimentos já muito residual, pelo que a sua documentação dependeu quase exclusivamente da memória do artista. No entanto, Francisco Tropa revelou também não se recordar de informação relevante dada a distância temporal no que respeita à criação das suas obras, sempre superior a 5 anos. Esta realidade é evidente no caso da *sentinela plana*. O próprio artista afirmou «Eu acho que já

montei a obra [*sentinela plana*] de várias maneiras. Já não me lembro.» (Nogueira, *et al.* b), 2012). Relativamente à distribuição especial dos elementos que compõem esta peça Francisco Tropa acrescentou «Aquilo faz uma cabaninha. Depois esta obra tem um pano e um espelho (...) Há duas portas. A *sentinela...* é uma porta. Quando se passa ali, o que se vê é o reflexo do indivíduo que passa ali. A sua imagem é refletida no espelho.» (Nogueira, *et al.* b), 2012). Assim, apesar dos esforços desenvolvidos, é de notar, que pela articulação da informação obtida na bibliografia publicada, não publicada e na entrevista com Francisco Tropa, não se conseguiu compreender quais os procedimentos necessários à re-instalação desta obra, o que advém do facto de não serem conhecidas sobretudo as relações espaciais entre os elementos que a compõem. Neste sentido, é fundamental que se proceda ao registo fotográfico e se possível videográfico de uma futura re-instalação desta peça.

Deste modo, verificou-se que mesmo a memória de procedimentos de re-instalação ou re-materialização de obras consideradas recentes se vai perdendo e com ela as próprias obras, pelo que a documentação ganha um lugar de destaque ao registar essa memória possibilitando ao conservador proceder a futuras re-instalações ou re-materializações.

4.2.2 A questão do enigma e do jogo

Com a realização das entrevistas a Francisco Tropa, tivemos oportunidade de confirmar, como havia referido Nuno Faria (2006), que o artista não acede a falar claramente sobre a sua obra. A este propósito Francisco Tropa afirmou (Nogueira, *et al.* b), 2012):

«Eu não vou dar a minha razão. Porque a razão do autor bloqueia as outras razões. Destrói. Se aquele que fez uma coisa te diz porque é que a fez ele está a bloquear a razão daquilo ser feito e tu já não vais poder pensar porque é que aquilo foi feito, porque a minha razão se sobrepõe à tua. Portanto, a razão das coisas estarem ali é dar-te trabalho se quiseses, se não quiseses vais-te embora.»

Como se pode depreender pelo exposto, Francisco Tropa nunca revela completamente o entendimento das suas obras, na medida em que, como já se disse, estas se apresentam como enigmas indecifráveis ou na forma de um jogo. Como exemplo desta realidade, cita-se o seguinte excerto da entrevista relativa ao projeto *A Assembleia de Euclides*:

«(...)»
 RM Que desespero. É um enigma.
 FT Da mesma maneira que nas mãos... Aquilo [projeto *A Assembleia de Euclides*] tem tudo as mesmas cores. Quando há um elemento, que é branco, muito branco, que é a cal, o magnésio, que é um branco mineral e que vai aparecendo assim em pontos... A *sentinela plana* é em cal pintado sobre o vidro. Vocês é que têm de ler, não é um elemento, mas ver os elementos, onde é que eles aparecem. Portanto, isso quer dizer que a natureza do próprio elemento vai fazendo ligações e eles vão aparecendo em vários sítios. E isso faz um desenho. Eu nunca vejo o desenho como momentâneo. O desenho tem de ser visto no tempo e no espaço. Só se consegue ler o texto assim. Eu não te vou dar a explicação porque é que o esqueleto é pintado com cal. Tens é de ir à procura do que é que foi pintado com cal, e depois nem é bem pintado com cal. O que é que existe com aquela cor, com aquele branco. Assim é que se consegue ter algum vislumbre. A relação é onde é que as coisas se ligam. O que é que tem a ver com o crânio, com a *sentinela...*, com as mãos que aparecem no filme?
 HM Sinto que estamos a jogar xadrez.
 FT É um jogo. É uma coisa construída dessa maneira. E como eu digo é complexo por causa disso. É porque a relação não se faz de maneira visual direta. É ao longo do tempo, e em virtude... Depois há coisas mais escondidas e outras mais às claras. É um quebra-cabeças feito mais ou menos para isso. É um quebra-cabeças para mim. Eu divirto-me com aquilo.
 RM E para nós também.
 FT Para vocês se calhar também, mas para mim também é. Eu não estou muito longe de vocês (risos). Acreditem.

HM (...)»	No final desta entrevista talvez não estejamos tão longe, pelo menos é esse o nosso objetivo (risos).
--------------	---

Assim, dado o carácter enigmático da obra de Francisco Tropa é de compreender que este tenha resistido em revelar a sua documentação relativamente às obras em estudo, segundo palavras suas «Por acaso os desenhos que eu tenho estão assim... São meus (risos) (...) Há coisas que eu gosto de revelar e outras não» (Nogueira, *et al.* b), 2012).

Neste contexto, a documentação das obras de Francisco Tropa mostrou-se complexa, na medida em que fomos chamados a decifrar o enigma proposto pelo artista e a participar no jogo de relações conceptuais e materiais por ele criado. No entanto, uma vez que não se teve oportunidade de experienciar as obras tal foi difícil de conseguir.

4.2.3 As relações *intra-obra* e *inter-obra*

Como já se mencionou, Francisco Tropa resistiu em revelar completamente a sua visão relativamente às obras em estudo, todavia deve dizer-se que através das entrevistas efetuadas ao artista se obteve informação única e inexistente na bibliografia consultada. Aliás, o entendimento dos projetos mencionados, sobretudo dos projetos *Casalinho* e *A Assembleia de Euclides*, só foi adquirido aquando da realização das entrevistas ao artista. Veja-se a quantidade de vezes que se referenciam estas entrevista no capítulo *Francisco Tropa e a sua obra*, assim como nos anexos I e III. Com a realização das entrevistas referidas, tivemos ainda oportunidade de constatar, que as obras deste artista possuem não só relações *intra-obra*, mas também *inter-obra*. No primeiro caso, referimo-nos às relações intangíveis que uma obra possui (i.e. relações espaciais entre os objetos que a compõem, e entre estes e o espaço expositivo...). Relativamente às relações *inter-obra* referimo-nos às relações tangíveis (i.e. materiais, formais...) e intangíveis (i.e. conceptuais, espaciais...) que duas obras ou mais estabelecem entre si.

É fácil de compreender que as obras em estudo possuam relações *intra-obra*, visto que se trata de instalações. Um exemplo é a *gruta*, uma vez que esta existe pelo estabelecimento de uma rede de relações entre os elementos que a compõem e entre estes e o contexto expositivo, e que o artista descreve da seguinte forma (Nogueira, *et al.* b), 2012):

«O que interessa é que o recorte da gruta tenha, mais ou menos, a proporção que aparece nas imagens em relação à ampola. E a garrafinha de vidro tem de estar mais ou menos perto da parede de modo a que a sua sombra...digamos, metade da importância da garrafinha é a sua sombra. Na sombra é que se vê o desenho. Portanto, a garrafinha tem de estar, mais ou menos, a quinze centímetros da parede. Entre onze a quinze centímetros da parede. E depois o recorte da gruta pode ser um pouco maior ou mais pequeno. Eu tenho vários slides que estão com a peça. Uns mais pequeninos, outros maiores. Há vários. E depois se usarem um projetor com zoom a coisa é fácil de controlar. Basta ver umas imagens. Fazer mais ou menos.»

No que se refere às relações *inter-obra*, note-se que, só foi possível constatar a sua existência, dado que, por um lado, se abordou um conjunto significativo de obras e, por outro, as entrevistas efetuadas a Francisco Tropa foram conduzidas no sentido dos casos de estudo serem discutidos no âmbito dos projetos de onde se autonomizaram, pelo que não foram abordados isoladamente. Neste contexto, podem citar-se como exemplos o *corpo* e a *cabeça*, na medida em que estas peças possuem relações espaciais entre si, uma vez que quando expostas em conjunto devem ser apresentas uma ao lado da outra, sendo que ao artista é indiferente a posição relativa de uma em

relação à outra, dado que esta disposição depende da sua inserção no contexto expositivo (Nogueira, *et al.* b), 2012 - ver figuras 4.7.1 a 4.7.3).



Figura 4.7.1: *cabeça e corpo* na exposição *A Assembleia de Euclides* (2005). (Lapa, 2010: 143).



Figura 4.7.2: *corpo e cabeça* na mostra *Linguagem e Experiência...* no Centro Cultural Palácio do Egípto (Oeiras – 2010). Cortesia da FCGDC.



Figura 4.7.3: *cabeça e corpo* na exposição *Colecção #2 (Francisco Tropa)* na Galeria 2 – Sede da FCGDC (2009). Cortesia da FCGDC.

Este tipo de relações está também presente nas obras *sentinela plana*, *polícias*, *templo das alegorias* e *gruta*. Neste caso, estas devem ser expostas espacialmente pela ordem referida. Todavia, no caso das obras em estudo, as relações *inter-obra* não se restringem a peças pertencentes à mesma coleção. Na seguinte citação pode reter-se que as obras *corpo*, *cabeça* e *Caracol*, pertencentes à coleção da FCGDC, se relacionam com a *sentinela plana* pertencente à coleção da FS (Nogueira, *et al.* b), 2012):

«A *sentinela plana* é em **cal** pintada sobre o vidro. (...) a natureza do próprio elemento vai fazendo ligações e eles vão aparecendo em vários sítios. (...) Eu não te vou dar a explicação porque é que o esqueleto [do *corpo*] é pintado com **cal**. Tens é de ir à procura do que é que foi pintado com cal, e depois nem é bem pintado com cal. O que é que existe com aquela cor, com aquele branco. Assim é que se consegue ter algum vislumbre. A relação é onde é que as coisas se ligam. O que é que tem a ver com o crânio [da *cabeça*], com a *sentinela*..., com as mãos que aparecem no filme [*Caracol*]?»

Entenda que estas relações são fundamentais à percepção da obra por parte do público e neste sentido devem ser respeitadas. Como se pode verificar, a conservação da obra de Francisco Tropa reveste-se neste ponto de uma grande complexidade, visto que estas obras não pertencem à mesma coleção, mas comunicam entre si.

Assim, como deve o conservador lidar com uma obra tão singular que se encontra dispersa por várias coleções e ao mesmo tempo em comunicação? Sugere-se a documentação da comunicação descrita, sendo que ela deve ser assumida como um trabalho conjunto entre as várias instituições museológicas envolvidas, no caso a FS e a FCGDC. O mesmo deve ser aplicado às obras que se autonomizaram dos projetos *Casalinho* e *L'Orage*. Contudo, irão estas instituições aceitar o desafio? Como será estabelecida tal colaboração?

4.2.4 A mudança

Como houve oportunidade de mencionar, Francisco Tropa usa a mudança na construção do seu processo criativo, logo, seria um erro não a compreender como parte integrante da sua obra e, em particular das obras em estudo.

Num primeiro olhar sobre a obra do artista, é de reter que, efetivamente, faz parte do seu processo criativo a incorporação da mudança. Um exemplo claro dessa realidade, considerando as obras em estudo, são os *polícias*, uma vez que Francisco Tropa decidiu mudar a base em terra prensada por uma base em pedras.

Por outro lado, a obra de Francisco Tropa pressupõe também que as mudanças dependam da interpretação de conservadores, curadores ou outros profissionais. Como exemplo refira-se *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli*. Neste caso, é evidente a liberdade dada ao conservador para escolher o número de maçãs, triângulos de queijo, cabeças de alho, folhas de louro, assim como a quantidade de vinho a dispor dentro da garrafa e do copo, a quantidade de graus de pimenta (moídos e por moer) a colocar sobre os triângulos de queijo e o número de cachos de uva a dispor dentro da taça (vejam-se as figuras 4.4.2, 4.8.1, 4.8.2 e 4.9.1). Note-se que, as figuras 4.8.1 e 4.8.2 dizem respeito à obra quando exposta na mostra *Colecção #2 (Francisco Tropa)* em 2009, pelo que se observa que durante o mesmo período expositivo a obra sofreu mudanças pela substituição dos elementos orgânicos, no caso, o queijo, o vinho, as maçãs e as uvas. Por outro lado, verificou-se que a disposição dos pesos sobre o banco se foi modificando ao longo do tempo (vejam-se as figuras 4.4.3, 4.8.3 e 4.9.2). Neste caso, pode observar-se que na figura 4.4.3 estão dispostos cinco pesos numa das metades do banco e três na outra. No entanto, na figura 4.8.3 verifica-se que estão dispostos 4 pesos em cada uma das metades do banco. No caso, a modificação ocorreu no peso mais pequeno. Acresce que Francisco Tropa esteve presente na montagem da obra nesta exposição. Atualmente, como podemos ver na figura 4.9.2, a disposição dos pesos segue a apresentada na figura 4.8.3.



Figura 4.8.1: *Une table qui aiguisera votre appétit* na mostra *Colecção #2 (Francisco Tropa)*, Galeria 2 – Sede da FCGDC (2009). Cortesia da FCGDC.



Figura 4.8.2: *Une table qui aiguisera votre appétit* na mostra *Colecção #2 (Francisco Tropa)*, Galeria 2 – Sede da FCGDC (2009). © Susana Pomba no blog: Dove's Taste of the Day.



Figura 4.8.3: *le poids poli* na mostra *Colecção #2 (Francisco Tropa)*, Galeria 2 – Sede da FCGDC (2009). Cortesia da FCGDC.



Figura 4.9.1: *Une table qui aiguisera votre appétit* na mostra *Zona Letal. Espaço Vital...no m|ilmo* (Leiria - 2012).



Figura 4.9.2: *le poids poli* na mostra *Zona Letal. Espaço Vital...no m|ilmo* (Leiria - 2012).

Assim, considerando o exemplo supramencionado, é fácil de compreender o conservador como um gestor de mudança, como defendem Renée van de Vall *et al.* (2011), dada a natureza performativa da obra. No caso de Francisco Tropa, esta realidade é extensível também a obras em exposição permanente. Neste caso, veja-se o exemplo do *Monte Falso*, em que cabe ao conservador decidir a quantidade de terra a dispor sobre a estrutura em ferro (sendo que esta nunca deve ficar totalmente descoberta) e a periodicidade de limpeza do espelho. Também esta obra está em constante mudança decorrente do seu caráter performativo (comparar figuras 4.2 e 4.10).



Figura 4.10: *Monte Falso* aquando da exposição *Serralves 2009: A colecção* (Fernandes, *et al.*, 2009: 282).

Neste contexto, o conservador de arte contemporânea e, em particular, de instalações, pode também ser entendido como um 'interprete' ou 'co-produtor', como defende Vivian van Saaze (2009; 2011), dado que é responsável por re-instalações, re-materializações ou manutenções únicas e irrepetíveis que fazem parte da 'biografia' da obra. Por outras palavras, a disposição dos pesos e dos elementos orgânicos, no caso de *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli*, a apresentação dos *polícias* com a base em pedras e a condição atual do *Monte Falso* (ver figura 4.11) revelam que efetivamente estas obras possuem uma 'biografia' particular. A FCGDC, assim como a FS têm lidado bem com o facto das suas obras estarem em constante mudança. Com efeito, estas instituições têm aceite o facto das suas obras incorporarem a mudança no seu conceito, dado que não têm procurado fixá-las ou congelá-las como denotam os exemplos citados, e neste âmbito têm desenvolvido um tipo de conservação defendida por Real (2001), já algum tempo.



Figura 4.11: *Monte Falso* em agosto de 2012.

Assim, respondendo à questão de Francisco Tropa: «Como se pode documentar algo que está em permanente mudança?» (Nogueira, *et al.* a), 2012). A melhor resposta será: registando a 'biografia' da obra, que, em última análise, funcionará como um guião segundo o qual o conservador gere as mudanças que pode ou deve induzir na obra. Porém, note-se que, em geral as imagens dispostas nos catálogos são sempre as mesmas, não apresentando o percurso/biografia da obra, pelo que se mostrou fundamental nesta investigação uma pesquisa junto das entidades responsáveis pela exposição dos casos de estudo, sobretudo dos pertencente à FS, ao que se somaram as imagens que foram recolhidas através de pesquisa na internet.

No seio de toda esta reflexão surgiu ainda a questão: Qual o grau de liberdade que deve ser dado ao conservador/curador/ou outros na re-instalação, re-materialização ou manutenção de uma obra? A este propósito, e considerando a exposição *Embankment #7*, Francisco Tropa comentou que foi dada demasiada liberdade a conservadores/curadores na montagem das suas obras apresentadas nessa exposição, nomeadamente *polícias* e *templo das alegorias* (Nogueira, *et al.* b), 2012). No primeiro caso, é de mencionar que a disposição dos cavaletes em relação aos *polícias* em nada está

em consonância com o conceito da obra. Com efeito, os *polícias* devem ser antecidos por uma porta que é produzida pela conjugação dos dois cavaletes em canas e bambu. Como vemos pela figura 4.5 esta relação entre os cavaletes e os *polícias* não existe. Por outro lado, observa-se ainda na figura 4.12 que a articulação das obras mencionadas também não representa a comunicação que deve existir entre ambas. Neste exemplo o *templo das alegorias* deveria ter sido apresentado posteriormente aos *polícias*, como se observa na figura 4.13. Todavia, deve compreender-se que estas obras foram expostas na Galeria Dois Paços (Torres Vedras), designada nesta mostra como *Nível 0 – Espaço de Depósito Utópico*. O objetivo foi apresentá-las como se estivessem em reserva (Monteiro & Buck, 2010).



Figura 4.12: *templo das alegorias* e *polícias*, aquando da exposição *Embankment # 7* na Galeria Dois Paços (Torres Vedras – 2010). © Colectivo Embankment.

Compreender qual a extensão da mudança que pode ser realizada pelo conservador, ou outros, é sem dúvida uma das questões mais complexas a debater no seio da conservação da arte contemporânea. Neste sentido, compreendendo-se o conceito inerente à curadoria da exposição referida, deve a posição do artista ser considerada? Note-se que, a auscultação da voz do artista é importante para a delimitação do âmbito da mudança, dado que, por exemplo, no caso da *gruta*, como já se mencionou, a ampola de vidro deve distar da parede entre 11 a 15 cm. No entanto, até que ponto e em que casos deve a opinião do artista ser considerada para a delimitação da mudança que pode ser executada pelo conservador, ou outros? Ao que se soma: O que é que pode ser modificado? Qual o grau dessa modificação? Estas foram as questões que mais dificultaram a documentação dos casos de estudo.

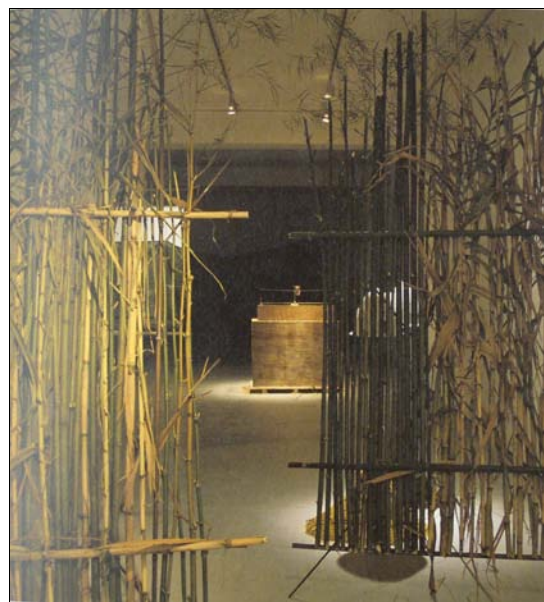


Figura 4.13: *polícias* e *templo das alegorias* (Tropa, et al., 2009: 99).

Assim, neste âmbito, revelar-se-ia interessante estudar a percepção das obras, na óptica do observador, no sentido de se compreender se as diferentes re-instalações ou re-materializações

alteram essa percepção, para que mais facilmente se pudesse estabelecer um limite à ação 'criativa' do conservador. No entanto, que tipo de público deveria ser abordado? Quais as metodologias a usar? Como deveriam ser analisados os dados? Qual a validade de tal procedimento?

4.2.5 O envelhecimento e a conservação/restauro

As obras em estudo encontram-se num bom estado de conservação, pelo que as instituições museológicas que as detêm não possuem documentação relativa à opinião do artista face ao envelhecimento das obras e a intervenções de conservação ou restauro, o que futuramente se poderá mostrar problemático aquando da deterioração das peças. Assim, torna-se fundamental a auscultação do artista face aos temas referidos.

No que respeita ao envelhecimento e deterioração das suas obras, Francisco Tropa referiu «Faz parte do jogo ver o que sobrevive e o que não sobrevive, pensar o que é que sobrevive e como.» (Nogueira, *et al. b*), 2012). Por outro lado, este afirmou «Eu gosto das coisas assim velhas. E agrada-me imenso a ação do tempo sobre as coisas até um certo ponto. Esse ponto, normalmente é o ponto em que a coisa começa a ficar perigosa (...) em que a experiência já não se dá» (Nogueira, *et al. a*), 2012). A propósito das canas da obra *sentinela plana* o artista explicou «Agora já estão castanhas. Fica bonito castanho também. Tanto faz. Se estiverem muito partidas põem-se novas. Nunca experimentei. Só foi mostrado duas vezes, de uma vez estava tudo verdinho e da outra vez estava tudo castanho. Eu gosto das duas maneiras.» (Nogueira, *et al. b*), 2012).

Francisco Tropa, foi ainda questionado face à sua opinião relativamente a intervenções de conservação ou restauro, ao que respondeu, a propósito do *Monte Falso* «(...) ou alguém faz outro ou repara aquele. Não é preciso ser aquela placa de metal. Aquilo tem umas instruções, alguém que faça outro igual.» (Nogueira, *et al. a*), 2012), dado que, na sua opinião, desde que haja a documentação necessária «Qualquer coisa pode ser refeita (...)» (Nogueira, *et al. a*), 2012), mesmo sem a sua presença, uma vez que de acordo com o próprio, «O papel do autor é até um certo ponto. Depois já não é preciso.» (Nogueira, *et al. a*), 2012). Na mesma linha de pensamento, Francisco Tropa afirmou, a propósito da *cabeça* (Nogueira, *et al. b*), 2012):

«A caixa de metal está lá. A única coisa que se pode degradar ali é a areia. Quer dizer, nem sequer é degradar, uma pancada na peça pode desfazer uma parte. Ou se repara ou se refaz de novo. Não é assim uma coisa muito complicada. De qualquer forma, o fundidor a partir de uma imagem consegue fazer a obra. Não é um bicho de sete cabeças, mas tem de ser alguém do *métier*.»

Pôde também compreender-se que, no caso das obras *Caracol* e *Gigante*, mediante a análise da informação disponibilizada pela FCGDC, a estética dos projetores não é relevante, mas sim a função que desempenham, que é projetar os filmes. No entanto, estes, por sua vez, não podem ser projetados em formatos digitais, o que futuramente poderá dificultar a sua conservação. Note-se ainda que, no caso das obras *sentinela plana* e *gruta* o artista salientou que a estética dos projetores também não é relevante, mas a função que desempenham (i.e. iluminar a sentinela e projetar o slide). Por este motivo, segundo o próprio eles podem ir sendo substituídos por outros mais modernos e recentes (Nogueira, *et al. b*), 2012).

Neste contexto, verificou-se que, por um lado, Francisco Tropa aceita o envelhecimento das suas obras e, por outro, concorda com eventuais intervenções de conservação e restauro, sendo que

também não põe de parte a possibilidade de serem efetuadas re-materializações (refira-se que, de obras não intencionalmente efêmeras). Tal como referem Beerkens *et al.* (2012), o artista geralmente propõe soluções drásticas relativamente à conservação das suas obras, o que implica uma reflexão ao nível da validade da sua intenção.

Neste sentido, deverá a opinião de Francisco Tropa ser respeitada futuramente caso a obsolescência da tecnologia não permita a projeção dos filmes no formato atual? Devem as obras *cabeça* e *Monte Falso* ser re-materializadas em caso de deterioração material? No decorrer deste estudo, houve oportunidade de se assistir à substituição do vidro da obra *Monte Falso*, que devido a atos de vandalismo foi partido pelo arremesso de pedras a 30 de Março de 2012 (ver figura 4.14), procedendo-se à sua substituição a 9 de Maio. Neste exemplo, é de compreender que mesmo uma obra propositadamente não efêmera, ou parte dela, pode necessitar de ser re-materializada.



Figura 4.14: *Monte Falso* a 9-4-2012.

Deste modo, a documentação da obra de Francisco Tropa impõe ao conservador que discuta o que pode ser feito e como, o que não se aplica apenas a obras efêmeras ou aos elementos efêmeros que estas possuem.

4.2.6 A metodologia utilizada

As entrevistas realizadas a Francisco Tropa mostraram-se muito extensas, cada uma delas com várias horas de duração, contudo a abordagem a cada um dos casos de estudo não foi totalmente exaustiva, dado que era demasiada informação aquela que se pretendia obter numa só entrevista. Deste modo, verificou-se que a documentação de 12 obras, do mesmo artista, num período de tempo tão curto, não foi a metodologia mais adequada considerando-se a necessidade de realização de entrevistas a Francisco Tropa, na medida em que, dada a densidade e proximidade das entrevistas realizadas se sentiu que se estava a 'sufocar' o artista.

Por outro lado, a estruturação das fichas das obras criadas relevou-se uma tarefa exigente, dada a diversidade das obras. Assim, essa estrutura teve como base a investigação desenvolvida por Andreia Magalhães (2007) e Cristina Oliveira (2008), visto que os casos de estudo documentados correspondem a instalações, sendo que no caso dos filmes teria também de se considerar a conservação de obras de arte de imagens em movimento. Neste sentido, decidiu-se estruturar as fichas das obras segundo 15 domínios: Identificação; Incorporação e direitos legais; Localização; Descrição geral da obra; Processo criativo e semântica dos materiais e técnicas; Descrição material; Descrição técnica; Condições de exposição/desmontagem; Condições de transporte;

Acondicionamento; Estado de preservação; Exposições; Obras relacionadas; Bibliografia e Observações.¹⁶

Recorreu-se ainda à impressão 3D como forma de documentar tridimensionalmente o projeto *Casalinho*, sendo que se pretendia fazer o mesmo para os restantes projetos. Neste contexto, começou-se por imprimir o *Monte Falso*, contudo considerou-se que se estava a fixar ou a congelar uma obra que incorpora a mudança. Por este motivo, desistiu-se da utilização desta metodologia. A mesma não vem descrita na bibliografia consultada, no entanto, pensa-se que possa ser uma mais valia para a documentação tridimensional de uma instalação cujo artista pretenda que seja instalada rigorosamente.

Por último, deve dizer-se que a documentação produzida para cada um dos casos de estudo não poder ser dada como completa, uma vez que estas obras estão em constante mudança, o que implica uma constante re-atualização da informação por parte das instituições museológicas respectivas.

16 No anexo VII encontra-se a descrição de uma ficha de obra modelo.

5 Conclusão

O presente estudo mostra-se inovador pelo facto de documentar um conjunto significativo de obras, criadas pelo mesmo artista: Francisco Tropa, e pertença de diferentes coleções. Este destaca-se também por abordar a obra de um artista tão jovem, cuja posição face ao envelhecimento e conservação das suas obras se desconhecia, assim como o seu processo criativo, a semântica dos materiais e técnicas que utiliza, entre outros aspetos.

No âmbito deste estudo, pôde constatar-se que Francisco Tropa nunca desvenda completamente o seu entendimento sobre as obras, uma vez que este as encara como enigmas, o que dificultou o processo de documentação. Verificou-se ainda que mesmo a documentação de obras relativamente recentes não é uma tarefa fácil, visto que, por um lado, a bibliografia existente é reduzida e, por outro, a memória das obras praticamente não existe, dado o facto de raramente serem expostas, pelo que a experiência das peças não pode ser adquirida. Deste modo, tendo em atenção o caso de Francisco Tropa, pode afirmar-se que a melhor altura para se documentar uma instalação ocorre aquando da sua aquisição e re-instalação/ re-materialização e o mais próximo possível da sua data de criação.

A reflexão apresentada evidenciou que os casos de estudo se encontram em permanente mudança, sendo que neste universo o conservador de arte contemporânea pode ser entendido como um gestor de mudança, 'interprete' ou 'co-produtor' ao executar re-instalações, re-materializações ou manutenções únicas e irrepetíveis, pelo que as obras adquirem 'biografias'. Neste sentido, a conservação de obras que se apresentam em constante mudança deve feita mediante a documentação dos elementos tangíveis e intangíveis, da intenção artística e das suas 'biografias'.

Neste contexto, mostrou-se também fundamental a auscultação da voz do artista, para a delimitação do âmbito da mudança e, por outro lado, para a constatação de que as obras em estudo comunicam entre si, possuindo relações *inter-obra*, o que impõe uma conservação que deve ser realizada de forma conjunta entre as instituições que as detêm. Esta informação é extraordinariamente importante, e só foi obtida dada a natureza deste estudo, que se propôs documentar um elevado número de obras presentes em diferentes coleções museológicas. Assim, a FCGDC, a FS e a FCG devem passar a olhar não só para as peças que integram as suas coleções, mas também para outras que com estas se relacionam de forma a preservarem a percepção da obra por parte do público.

Assim, numa simbiose de profissionais, todos são fundamentais à construção de uma nova conservação, em que o conservador já não pode desempenhar a sua função de forma isolada, estando agora num jogo interdisciplinar imposto pela arte do seu tempo.

6 Bibliografia

- Abreu, G. J. ed. 2007. Preservação da arte Contemporânea. *@pha. Boletim*, 5.
- Archer, M., Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. eds. 1994. *Installation art*. Thames and Hudson.
- Baumgart, U. 2011. Visualization and Documentation of Installation Art. In: T. Scholte & G. Wharton, eds. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp.173-84.
- Beerkens, L., Hoen, P., Hummelen, I., Saaze, V. van, Scholte, T. & Stigter, S. eds. 2012. *The Artist Interview for Conservation and Presentation of Contemporary Art: Guidelines and Practice*. Holanda: Jap Sam Books.
- Belo, H. 2012. Informação não publicada cedida pela escola António Arroio.
- Bonami, F. & Frisa, M. L. eds. 2003. *La biennale di venezia, 50th international art exhibition : Dreams and conflicts : the dictatorship of the viewer*. Veneza: Marsilio; Genève: Skira.
- Carvalho, A. M. A. 2005. Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e especificidade do sítio. Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Corzo, M. A. ed. 1998. *Mortality - Immortality: The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.
- Cunha, N. 2006; Lugares por preencher. *Correio da Manhã*, 26 de Novembro.
- Dykstra, S. W. 1996. The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservation. *Journal of the American Institute for Conservation*, 35: 197-218.
- Faria, O. 2003. A tempestade de Francisco Tropa: interpretar L'Orage é um risco. Esta exposição é uma armadilha que deve ser abordada com particulares cautelas. O artista falou ao Mil Folhas. *Público*, 1 de Março, pp. 22-23.
- Faria, N. 2005. Dois ciclistas pedalam e coincidem sobre o tempo, a etimologia, a morte, a meteorologia e outros temas afins. In S. Mah, & M. Caissotti eds. 2005. *LisboaPhoto 2005: A Imagem Cesura*. Lisboa: Câmara Municipal/ Público, pp. 54-61.
- Faria, Ó. 2006. a) Quis voltar à fotografia na tentativa de fazer o «Nu descendo as escadas». *Público*, 18 de Fevereiro, pp. 16 a 18;
b) Ciclistas em transe. *Público*, 18 de Fevereiro;
c) A progressão de Vénus. A proposta de Francisco Tropa, visível na Culturgest Porto, tem como uma das suas principais linhas de leitura o tema da Vénus. E dá continuidade às pesquisas do artista sobre a origem da escultura. *Público*, 3 de Novembro;
- Faria, N. 2006. De uma visão outra. In: M. Wandshneider, ed. *Caminos Arte Contemporáneo Portugués Colección Caixa Geral de Depósitos Adquisiciones 2005/2006*. Lisboa: Culturgest, pp. 99-101.
- Fernandes, J., Looock, U., Gonçalves, C. & Ramos, M. eds. 2009. *Serralves 2009: A colecção*. Porto: Fundação de Serralves.
- Gordon, R. 2009. Authenticity and Intent: The *real life* artist's interview. In: *Art d'aujourd'hui patrimoine de demain: conservation et restauration des oeuvres contemporaines, 13^{es} journées d'études de la SFIIC*. Paris: Institut du patrimoine, pp. 43-50.
- Grün, M. 2011. Coordinates and Plans: Geodetic Measurement of Room Installations. In: T. Scholte & G. Wharton, eds. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp.185-94.
- Heuman, J. ed. 1995. *From Marble to Chocolate: The Conservation of Modern Sculpture* (Coord. Heuman. Londres: Archetype, Londres.
- Heydenreich, G. 2011. Documentation of Change – Change of Documentation. In: T. Scholte & G. Wharton, eds. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp.155-71.

- Holtzman, E. 2012. Informação não publicada cedida pela escola António Arroio.
- Huys, F. 2011. The Artist is Involved! Documenting complex works of art in cooperation with the artist. In: T. Scholte & G. Wharton, eds. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp.105 –17.
- Huys, F. ?. *A Methodology for the Communication with Artists* [consultado a 15 de Dezembro de 2011]. Disponível em: <<http://www.incca.org>>.
- Inside Installations [consultado a 13 de Janeiro de 2012]. Disponível em <<http://www.inside-installations.org/home/index.php>>.
- Jadzińska, M. 2011. The Lifespan of Installation Art. In: T. Scholte & G. Wharton, eds. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 21-30.
- Lapa, P. ed. 2010. *Linguagem e Experiência. Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest.
- Laurenson, P. 2006. Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations [consultado a 13 de Janeiro de 2012]. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/06autumn/laurenson.htm>>.
- Macedo, R. 2008. Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70. Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Macedo, R., Oliveira, C., Correia, N., Nogueira, R. 2011. A documentação da arte efémera como forma de preservação: O caso de *Árvore Jogo/Lúdico em 7 Imagens Espelhadas* de Alberto Carneiro. *Revista de História da Arte*, 8: 217-33.
- Magalhães, A. 2007. Proposta para um modelo de catalogação como estratégia de gestão e conservação de obras de arte de imagens em movimento. *@pha.Boletim* 5:1- 42.
- Magalhães, I. & Oliveira, C. B. eds. 2010. *A Arte Efémera e a Conservação: O paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos / Ephemeral Art and Conservation: The paradigm of contemporary art and ethnographic objects*. Lisboa: Instituto de História da Arte.
- Mah, S. 2011. Construir o espaço para aquele que desperta. In *Scenario. Francisco Tropa*; Lisboa: Ministério da Cultura/ Direção-Geral das Artes, pp. 10-27.
- Matos, L. A. 2011. Documentação de Arte Contemporânea. *Revista de História da Arte*, 8: 308-09.
- Matos, S. A. ed. 2011. *Zona Letal, Espaço Vital. Obras da Coleção da Caixa Geral de Depósitos*. Lisboa: Fundação Caixa Geral de Depósitos-Culturgest.
- Mechelen, M. van. 2006. Experience & Conceptualization of Installation Art [consultado a 15 de Dezembro de 2011]. Disponível em: <http://www.inside-installations.org/project/detail.php?r_id=222&ct=maastricht>
- Melo, A. ed. 2007. *Arte e Artistas em Portugal /Art and Artists in Portugal*. Lisboa: Bertrand/ Instituto Camões.
- Menegoi, S. 2012. Stele. Francisco Tropa. Informação não publicada (folha de sala da exposição Stele patente na Fundação Leal Rios entre 23 de Março e 24 de Junho de 2012.)
- Molder, J., Tropa, F. & Faria, N. eds. 2003. *L'Orage*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão.
- Monteiro, P. & Buck, P. eds. 2010. *Antena 4. Programa de itinerâncias da Fundação de Serralves: Embankment # 7*. Porto: Fundação de Serralves.
- Nazaré, L. ed. 2004. *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão: Roteiro da Coleção*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, pp. 278-79.
- Nogueira, A., Marçal, H. & Macedo, R. 2012. a) Entrevista não publicada com Francisco Tropa a 3 de Março de 2012.
b) Entrevista não publicada com Francisco Tropa a 8 de Junho de 2012.
- Nunes, M. L. 2007. Francisco Tropa. O osso da Escultura. *Jornal de Letras*, 20 de Junho, pp.16.

- Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. ed. 2003. *Installation art in the new Millennium: The empire of the senses*; London:Thames and Hudson.
- Oliveira, C. 2009. A preservação da arte efémera de Alberto Carneiro com aplicação ao caso de 'Árvore jogo/lúdico em sete imagens espelhadas'. Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- Pedrosa, A. ed. 1998. *XXIV Bienal de São Paulo. Representações Nacionais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.
- Pinto, A. C. 1991. Hoje fala-se de um veterano e de um estreante, Pedro Calapez e Francisco Tropa. *Independente*; Lisboa; 22 de Novembro, pp.58
- Porfírio, J. 2003. Jogo de presenças e de escondidas: uma instalação de espaços e objectos, um itinerário de questões sem solução. *Expresso*, 22 de Março.
- Ramos, M. ed. 2001. *Squatters*. Porto: Fundação de Serralves.
- Real, W. 2001. Toward Guidelines for the Practice in the Preservation and Documentation of Technology-Based Installation Art. *Journal of the American Institute for Conservation*, 40: 211-31.
- Reiss, J. H. 1999. *From margin to center: the spaces of installation art*; Cambridge: The Mit Press.
- Saaze, V. van. 2009. From Intention to Interaction: Reframing the artist's interview in conservation research. In: *Art d'aujourd'hui patrimoine de demain: conservation et restauration des oeuvres contemporaines, 13^{es} journées d'études de la SFIIIC*. Paris: Institut du patrimoine, pp. 20-8.
- Saaze, V. van. 2011. Acknowledging Differences: a Manifold of Museum Practices. In: T. Scholte & G. Wharton, eds. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 249-55.
- Scholte, T. & Wharton, G. eds. 2011. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sillé, D. & Hummelen, I. eds. 1999. *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- Silvério, J. ed. 2008. *Passagem: Obras da colecção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento*. Lisboa: Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento.
- Sommermeier, B. 2011. Who's Right – the Artist or the Conservator?. In: T. Scholte & G. Wharton, eds. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp.143 –51.
- Synek, M. 2010. O lugar da revelação é a opção do artista: Francisco Tropa. *Umbigo*, 34: 35-35.
- Szmelter, I. 2011. Shaping the Legacy of Krzysztof M. Bednarski: A Model for Artist/ Conservator/ Curator Collaboration. In: T. Scholte & G. Wharton, eds. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp.119 – 130.
- Tropa, F. 1996. Projecto: Francisco Tropa. *Arte Ibérica*, 1: 53-5.
- Tropa, F. Wandschneider, M. & Falcão, P. eds 2009. *A Assembleia de Euclides*. Porto: Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest;
- Vall, R. van de, Hölling, H., Scholte, T. & Stigter, S. 2011. Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation. Proceedings, 16^a Conferência Trienal - ICOM CC, Lisboa.
- Wandschneider, M. 2009. Figuras de alteridade. In: F. Tropa, M. Wandschneider & P. Falcão, eds. *A Assembleia de Euclides*. Porto: Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, pp. 9-19;
- Weyer, C. & Heydenreich, G. 1999. From Questionnaires to a checklist for dialogues. In: D. Sillé & I. Hummelen, eds. *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and international symposium on the conservation of contemporary art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/ Netherlands Institute for Cultural Heritage, pp. 385-88.


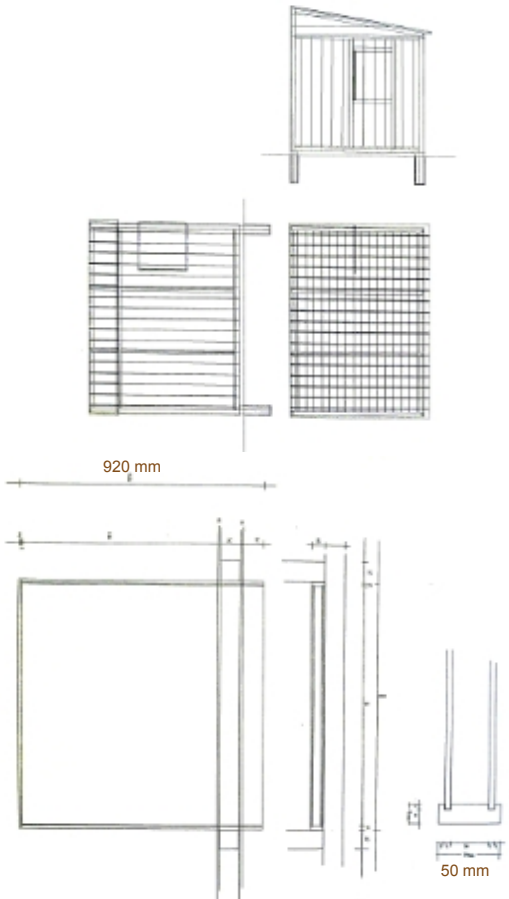

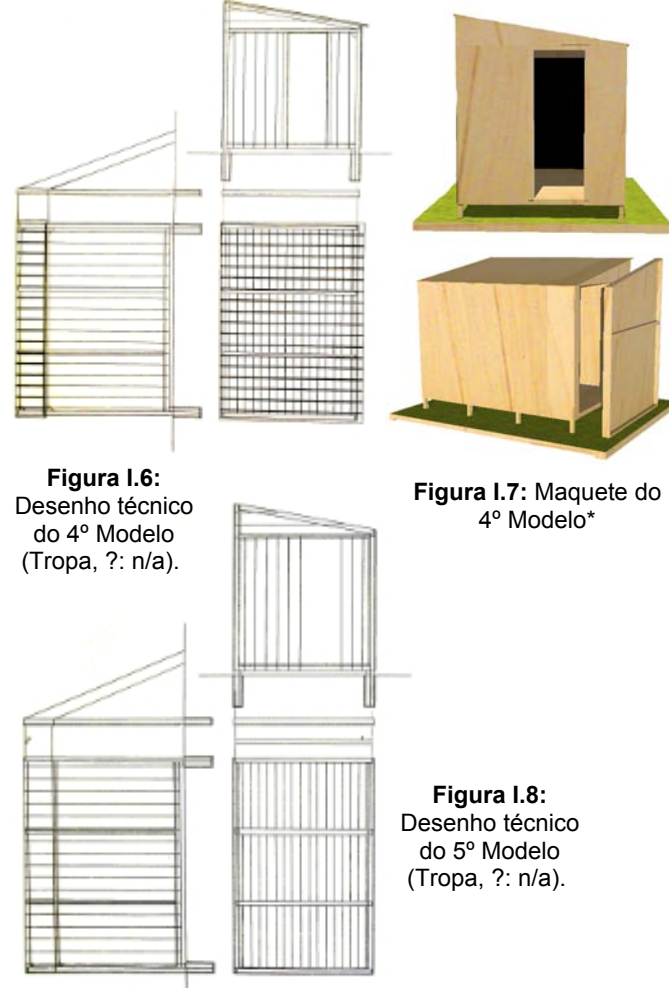

Anexos





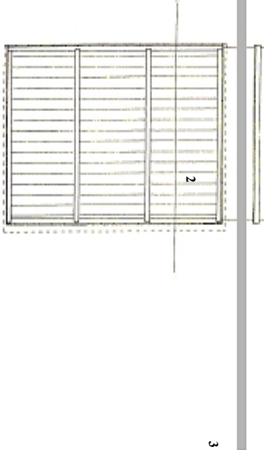

Anexos:

<u>Anexo I:</u> Projeto <i>Casalinho</i>	p. 43
<u>Anexo II:</u> <i>L'Orage</i>	p. 45
<u>Anexo III:</u> Projeto <i>A Assembleia de Euclides</i>	p. 46
<u>Anexo IV:</u> Metodologias de investigação	p. 47
<u>Anexo V:</u> <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i>	p. 51
<u>Anexo VI:</u> Excertos das entrevistas realizadas a Francisco Tropa	p. 55
<u>Anexo VII:</u> Descrição de uma ficha de obra modelo	p. 73



Anexo I: Projeto Casalinho

Conceção Inicial					
Modelo	1º - Armazém	2º - Observatório de Humidade	3º - Observatório de Chuva	4º - Observatório de Pó 5º - Observatório de Insectos a Voar	6º - Monte Falso
Descrição	Funciona como local de 'exposição' de Aparelhos portáteis concebidos entre 1992 e 1995, tais como: <i>Medidor de Corrente submarina; Medidor superficial de corrente; Copo de água; Folha de vidro A4; Pó doméstico; Heliodrômetro; Corrente de ar eléctrica; Ficha eléctrica</i> . Acresce que a parede topo deste Modelo possui uma janela (Tropa, 1996).	Este Modelo incorpora uma janela dupla de vidro aberta para o seu interior e verticalmente aberta para o exterior. Uma diferença de temperatura provocada pelo aquecimento do interior do Modelo entre 15 e 20°C, através de um aquecedor elétrico a óleo, possibilita a condensação da superfície do vidro (Tropa, ?).	Ao Modelo anterior acrescenta-se uma superfície negra que deveria ser colocada a cerca de 60 cm da janela da parede topo, que entretanto deveria ser reposta. Na verdade, este Modelo funciona como um observatório de chuva (Tropa, ?)	O 4º Modelo corresponde a um expor diurno e o 5º Modelo a um expor noturno, sendo neste caso necessária uma iluminação por projetores strand (Tropa, 1996). Nestes Modelos, é retirada a parede topo ao Modelo anterior, ficando o seu interior aberto diretamente para a superfície negra da parede exterior. Estes modelos são puramente visuais, na medida em que o primeiro funciona como um <i>Observatório de pó</i> e o segundo como um <i>Observatório de Insectos a voar</i> (Tropa, 1996).	Este Modelo corresponde a uma elevação falsa de terra colocada a sudoeste dos restantes Modelos. Por outras palavras, e como referiu Francisco Tropa: «Este Modelo, adjacente à construção, base dos outros Modelos, acompanhará todo o decorrer do projecto. Movimento retrovisor, em Pirueta sucessiva com outros movimentos isolados de percepção.» (Tropa, 1996: 55).
Desenhos técnicos/maquetes	 <p>Figura I.1: Desenho técnico (Tropa, ? : n/a).</p> <p>Figura I.2: Maquete*</p>	 <p>Figura I.3: Desenhos técnicos (Tropa, ? : n/a).</p>	 <p>Figura I.4: Desenho técnico (Tropa, ? : n/a).</p> <p>Figura I.5: Maquete*</p>	 <p>Figura I.6: Desenho técnico do 4º Modelo (Tropa, ? : n/a).</p> <p>Figura I.7: Maquete do 4º Modelo*</p> <p>Figura I.8: Desenho técnico do 5º Modelo (Tropa, ? : n/a).</p>	 <p>Figura I.9: Maquete*</p>
Cronologia de exposição**	Outubro a Novembro de 1996 Setembro a Outubro de 1997	Dezembro a Janeiro de 1997 Meados de Dezembro a Janeiro de 1997	Março a Abril de 1997 Março a Abril de 1997	Junho a Julho de 1997 Junho a Julho de 1997	Outubro de 1996 a Julho de 1997 Meados de Dezembro de 1996 a Outubro de 1997
*	As imagens que se apresentam como referentes às maquetes, com a excepção da figura I.9, foram trabalhadas pelo recurso à modelação 3D, uma vez que as maquetes são compostas por 5 elementos (i.e. um Modelo com uma porta, sem tecto, e com uma janela na parede topo; outro Modelo com uma porta, sem tecto, sem parede topo e com uma superfície negra assente na mesma base; um tecto; uma parede com uma superfície negra vertical e outra horizontal; e o Modelo que representa o <i>Monte Falso</i>) cuja conjugação permite a obtenção dos diferentes Modelos, com a excepção do 2º e do 5º Modelos, visto que estes consistem em pequenas variações dos Modelos precedentes, respectivamente, o 1º e o 4º Modelos (Nogueira, <i>et al.</i> , 2012). Acresce que, as maquetes referidas fazem parte da obra <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> .				
**	A cronologia de exposição dos Modelos assinalada a azul vem descrita num relatório produzido por Francisco Tropa cuja data se desconhece (Tropa, ?). Aachamos também interessante apresentar uma segunda cronologia proposta pelo artista num artigo que escreveu para a revista <i>Arte Ibérica</i> em Novembro de 1996. Porém note que esta concepção inicial do projeto nunca chegou a ser concretizada.				
Referências	Nogueira, A., Marçal, H. & Macedo, R. 2012. entrevista não publicada com Francisco Tropa a 3 de Março de 2012; Tropa, F. ?. <i>Francisco Tropa: "Modelo"</i> . (Consultado no centro de documentação do Ar.Co em Outubro de 2011, cota: 7TRO07); Tropa, F. 1996. Projecto: Francisco Tropa. <i>Arte Ibérica</i> , 1: 53-5.				

Concretização Final				
Modelo	1º – Observatório de Humidade	2º - Observatório de Chuva	3º - Tiro	Monte Falso
Descrição	<p>Este Modelo correspondeu a «(...) uma fresta, de uma hipotética janela, que se abriu para o interior e de onde do interior só se tinha acesso a uma pequena imagem refletida do exterior.» (Nogueira, <i>et al.</i>, 2012). Assim, o exterior estava dentro pela utilização de uma janela dupla de vidro que, ao sofrer condensação, produzia uma imagem transparente, reflexo do exterior (Nogueira, <i>et al.</i>, 2012)</p>  <p>Figura I.10: Fotografias do Modelo*</p>  <p>Figura I.11: Fotografia da Construção base*</p>	<p>Ao Modelo anterior foi acrescentada uma superfície negra e aberta uma janela na parede topo, tendo como finalidade possibilitar ao observador uma visão quase cinematográfica de chuva. Para o efeito, Francisco Tropa recorreu à colocação de uma mangueira junto do Modelo para fazer cair sobre o espaço compreendido entre a janela e a superfície negra um jato de água que se encontrava iluminado por um projetor. Assim, era possível presenciar-se um simulacro de 'chuva' também audível pelo seu ressoar no telhado. Este Modelo encontrava-se visitável durante a noite (Nogueira, <i>et al.</i>, 2012).</p>  <p>Figura I.12: Fotografias do Modelo*</p>  <p>Figura I.13: Fotografia do Modelo (Tropa, 1998: n/a)</p>	<p>Francisco Tropa esclareceu que este Modelo foi muito rápido, dado que correspondeu a três tiros de flecha com uma inscrição cada, respectivamente: «Índice 1 (da posição do atirador) Tiro picado, Trajectória arqueada entre o arvoredado sobre o rio»; «Índice 2 (da trajectória) Tiro de Corredor, “Entre o Verniz e a Tela”» e «Índice 3 (do alvo) refacção do tiro e da inscrição» (Tropa, 1998: n/a).</p>  <p>Figura I.14: Desenho técnico (Tropa, 1998: n/a)</p>	<p>Relativamente ao <i>Monte Falso</i>, o artista salientou que inicialmente pretendia construir um prisma em vidro, todavia, tecnica e economicamente esta solução mostrou-se pouco viável. Assim, Francisco Tropa optou pela reprodução de um espelho de uma máquina fotográfica, que produz um reflexo. O restante «(...) é um objeto que está meio enterrado, que tem uma frente e um verso (...) Há uma face escondida e uma face onde a coisa é revelada logo. É um objeto geométrico mais ou menos misturado com uma coisa que não é geométrica <i>a priori</i>, (...) que se mistura com a natureza (...)» (Nogueira, <i>et al.</i>, 2012). No fundo, este <i>Monte Falso</i> produz o reflexo de um determinado enquadramento, escolhido pelo artista, e que é percebido pelo observador que se posiciona sobre este, na medida em que uma pequena janela aberta para o seu interior permite vislumbrar o reflexo, da paisagem enquadrada, produzido pelo espelho, num instantâneo fotográfico (Nogueira, <i>et al.</i>, 2012).</p>  <p>Figura I.15: Fotografias do Modelo*</p>
Cronologia de exposição	<p>Para além de alterações formais e conceptuais, este projeto sofreu também alterações temporais. Com efeito, como refere Francisco Tropa: «Após a construção, abandonei a ideia de fixar os Modelos a um regime de expor cadencial distribuído igualmente ao longo do ano, Parece-me dada a natureza dos próprios modelos e da visibilidade (em tempo) dos acontecimentos apresentar “ad libitum” o convite para a visita...» (Tropa, 1998: n/a). Houve oportunidade de confirmar que, efetivamente, os Modelos expostos não seguiram a linha temporal estabelecida inicialmente, todavia não se conseguiu compreender qual foi a sua exata cronologia de apresentação, apenas a sua ordem (do 1º ao 3º Modelo, sendo que o <i>Monte Falso</i> acompanhou a exposição dos primeiros) (Nogueira, <i>et al.</i>, 2012). Dada a informação recolhida propomos a seguinte cronologia de apresentação dos Modelos: <i>Monte Falso</i> - Verão de 1996 até finais de Junho de 1998; 1º Modelo - Verão de 1997; 2º Modelo – visitável durante a noite (18-24h) entre 24 de Maio e 29 de Junho de 1998 (convite – dossier do Ar.Co), e 3º Modelo - uns momentos em Junho de 1998.</p>			
*	<p>Estas fotografias fazem parte da obra <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i>. Note que a obra <i>Sem Título (Projecto Casalinho)</i> não possui nenhuma fotografia referente ao 3º Modelo.</p>			
Referências	<p>Convite para a exposição do 2º Modelo consultado no Centro de Documento do Ar.Co em Outubro de 2011 (cota: 3TRO07). Nogueira, A., Marçal, H. & Macedo, R. 2012. entrevista não publicada com Francisco Tropa a 3 de Março de 2012. Tropa, F. 1998. <i>Francisco Tropa</i>. Porto: Fundação de Serralves.</p>			

Anexo II: L'Orage

Espaços	[Átrio]	R/c «Je connais tous les fromages»	1º Pelicano	2º FC	3º Caixa de Chá
Descrição	<p>No átrio do espaço expositivo era possível observar uma bitola com 17 orifícios regulares que segundo Porfírio (2003), correspondiam aos 17 números espalhados pela <i>caixa de chá</i> e aos 17 objetos dispostos no átrio. São eles a bitola, suspensa à altura do olhar, a inscrição manuscrita no chão: 'três moscas' e 15 objetos na parede.</p>  <p>Figura II.1: Fotografia do espaço (Molder, et al., 2003: n/a).</p>  <p>Figura II.2: Pormenor (anónimo,?)</p>  <p>Figura II.3: Pormenor (dossier da DGArtes)</p>	<p>Neste espaço podia observar-se <i>Une table qui aiguïsera votre appétit – le poids poli</i>, uma mesa coberta com um cobertor onde se encontravam expostos queijos, fruta (i.e. maçãs e uvas), folhas de louro, alho, vinho, graus de pimenta e utensílios de cozinha (i.e. uma faca, dois pratos, um copo, uma terrina e um jarro), sendo que na sua extremidade, ligado por um perfil em metal e apoiado num espigão em bronze, se encontrava um banco suspenso. Sobre o seu banco podiam observar-se 8 pesos. No interior do espaço podia ainda ver-se numa das paredes quatro fotografias emolduradas que reproduziam vários conjuntos de queijos, e na parede oposta, outras quatro fotografias emolduradas referentes à temática do queijo (Nuno Faria, 2003).</p>  <p>Figura II.4: Fotografia do espaço (Molder, et al., 2003: n/a).</p>  <p>Figura II.5: Pormenor de <i>Une table qui aiguïsera votre appétit – le poids poli</i> (Bonami & Frisa, 2003: 94 e 95)</p>  <p>Figura II.6: Maquete*</p>	<p>Neste espaço ocorria diariamente uma performance Segundo palavras do artista: «Há uma figura feminina, uma solicitadora e um maquinista à espreita. Há uma série de movimentos da solicitadora que são interceptados ou tentados interceptar por focos de luz que o maquinista controla: é uma coisa que corre a dois e que é repetida.» (Óscar Faria, 2003: 23). Por outras palavras, a solicitadora que se encontrava sentada numa cadeira e debruçada sobre uma escrivaninha num plano inclinado, retirava uma folha de uma gaveta da escrivaninha assinando-a com um pantógrafo. Num movimento coreografado esta colocava posteriormente a folha noutra gaveta da escrivaninha. Entretanto, os seus movimentos iam sendo interceptados por focos de luz comandados pelo maquinista. A propósito deste espaço Francisco Tropa mencionou ainda «Há uma plateia e um “plateau”» (Óscar Faria, 2003: 23).</p>  <p>Figura II.7: Fotografia do espaço (Molder, et al., 2003: n/a).</p>  <p>Figura II.8: Pormenor da performance (Molder, et al., 2003: n/a).</p>  <p>Figura II.9: Maquete*</p>	<p>Neste espaço encontravam-se expostas pinturas, que correspondiam a «(...) uma série de paisagens, com um nu (cópia) e uma abstracção.» (Porfírio, 2003: n/a). Estas pinturas são da autoria do avô de Francisco Tropa seu homónimo e estavam ligadas por fios elétricos a uma bateria que alimentava uma ampola vermelha que se encontrava posicionada em cima de uma das portas de entrada para o espaço (Porfírio, 2003).</p>  <p>Figura II.10: Fotografias do espaço (Molder, et al., 2003: n/a).</p>  <p>Figura II.11: Maquete*</p> <p>Antes de nos depararmos com o espaço seguinte, seríamos confrontados com duas linhas que atravessavam o espaço, 'linhagem do crânio' e 'linhagem da vista'. Na primeira encontrava-se suspenso um boné e na segunda um tijolo (Porfírio, 2003).</p>	<p>Este espaço correspondia a uma gigantesca caixa de chá Hediard, caída no chão e que espalhava números à sua volta numa aparente desordem, são eles: 1, 5, 4, 2, 3, (no chão da caixa), 51, 63, 70, 78, 81, 84, 15, 96, 97, 98 (na rede atrás da caixa), 99 e 100 (no chão, mas fora da caixa e ao lado). «Eles remetem pelos seus títulos [na parede], quer para os espaços anteriores, quer para o átrio onde a exposição começa e acaba» (Porfírio, 2003: n/a).</p>  <p>Figura II.12: Fotografias do espaço (Molder, et al., 2003: n/a).</p>  <p>Figura II.13: Maquete*</p>
*	As fotografias que se apresentam como referentes às maquetes, com a exceção da figura II.13, foram recolhidas aquando de uma visita às reservas da FCG em Abril de 2012. A figura II.13 foi produzida pelo recurso à modelação 3D, uma vez que esta maquete é composta por dois elementos: um caderno e a representação da caixa de chá Hediard.				
Referências	<p>Anónimo disponível em <http://www.google.pt/imgres?q=L%27Orage+Francisco+Tropa&um=1&hl=ptPT&biw=1280&bih=709&tbn=isch&tbnid=AicPU74TILmS3M:&imgrefurl=http://www.blogger.com/feeds/9099632109227255866/posts/default&docid=1jJfXC29MheVpM&imgurl=http://1.%20bp.blogspot.com/_SBSOM5rN1gY/SRYcCDel1hl/AAAAAAAAD8/LzFjx6vPJNg/s400/11%252Bbitola%252B%25255BFrancisco%252BTropa%25255D%252B(image%252Bfilme).jpg&w=400&h=320&ei=tIRzT7KOHYvE8QPK2eE3&zoom=1.>; Bonami, F. & Frisa, M. L. eds. 2003. <i>La biennale di venezia, 50th international art exhibition. Dreams and conflicts: the dictatorship of the viewer</i>. Veneza: Marsilio; Genève: Skira; Faria, N. 2003. In: F. Tropa, ed. <i>L'Orage</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Faria, O. 2003. A tempestade de Francisco Tropa: interpretar L'Orage é um risco. Esta exposição é uma armadilha que deve ser abordada com particulares cautelas. O artista falou ao Mil Folhas. <i>Público</i>, Lisboa; 1 de Março, pp. 22 e 23; Molder, J., Tropa, F. & Faria, N. eds. 2003. <i>L'Orage</i>. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Porfírio, J. 2003. Jogo de presenças e de escondidas: uma instalação de espaços e objectos, um itinerário de questões sem solução. <i>Expresso</i>, 22 de Março;</p>				

Anexo III. Projeto *A Assembleia de Euclides* (*A Assembleia de Euclides*, *O Transe do Ciclista* e *A Marca do Seio*)

Exposições	<i>A Assembleia de Euclides</i>	<i>O Transe do Ciclista</i>	<i>A Marca do Seio</i>
Cronologia de exposição	18-05-2005 a 21-08-2005 (Cordoaria Nacional no âmbito do LisboaPhoto) Setembro a Novembro de 2007 (Matadero, Madrid)	14-01-2006 a 25-02-2006 (Galeria Quadrado Azul, Porto) Julho a Setembro de 2007 (Convento de Santo António em Loulé)	28-10-2006 a 20-01-2007 (Culturgest, Porto) Setembro a Novembro de 2007 (Matadero, Madrid)
Descrição	<p>O acontecimento aqui retratado é a ação de tirar uma fotografia. Por outras palavras, nesta instalação são-nos mostrados dois mundos, a praia e a floresta, onde por vezes uma performance ocorre: o fotógrafo, que pode ou não ser o artista, coloca a máquina fotográfica em funcionamento e só depois se transforma no ciclista, que sobe a rampa, monta a bicicleta e começa a pedalar ensaiando um teatro coreografado, que o transporta para o universo do transe. Durante estes momentos são tiradas fotografias que depois são ali reveladas, pelo fotógrafo na tenda da revelação e expostas no cavalete (Faria, 2005; Tropa, <i>et al.</i>, 2009; Nogueira, <i>et al.</i>, 2012). Refira-se que na antecâmara do espaço expositivo, Francisco Tropa expõe as obras <i>corpo</i> e <i>cabeça</i>, que antecedem o que depois se viria a apresentar mais adiante, o transe, a separação entre o corpo e a cabeça (Faria, 2005; Tropa, <i>et al.</i>, 2009).</p>  <p>Figura III.1: Vista do dispositivo (Faria, 2005: 54, 55 e 57).</p>  <p>Figura III.2: Pormenor da performance (Tropa, <i>et al.</i>, 2009: 51, 55 e 53).</p>  <p>Figura III.3: Tenda da revelação (Tropa, <i>et al.</i>, 2009: 61).</p> <p>Figura III.4: Cavalete (Tropa, <i>et al.</i>, 2009: 63).</p>	<p>Pode dizer-se que esta exposição consistiu na articulação de três momentos. No primeiro o artista decidiu apresentar vários conjuntos de fotografias que remetiam, pela sua proveniência, para a mostra anterior, dado que tiveram a sua gênese nesse evento. Acresce que estas funcionavam como uma prova de que o transe efetivamente tinha ocorrido. Num segundo momento o artista apresentou as visões que assombraram o ciclista, após a passagem pela <i>sentinela plana</i>, também ela representada nesta mostra. Assim, seria possível ao público observar as visões da máscara, do crânio e da Vénus. Por último, Francisco Tropa decidiu terminar esta exposição pela articulação de uma série de esculturas, sendo elas os <i>polícias</i>, o <i>templo das alegorias</i> e a <i>gruta</i> (Faria a), b), 2006; Tropa, <i>et al.</i>, 2009; Nogueira, <i>et al.</i>, 2012).</p>  <p>Figura III.5: Fotografias do transe (Tropa, <i>et al.</i>, 2009: 76 e 82).</p>  <p>Figura III.6: Respectivamente: visões da máscara, do crânio e da Vénus (Tropa, <i>et al.</i>, 2009: 94, 95 e 97).</p>	<p>Nesta mostra Francisco Tropa constrói um mecanismo que foi pensado por analogia com a mecânica invisível da máquina fotográfica apresentada na primeira exposição (Wandschneider, 2009). Neste espaço ocorre por vezes uma performance, que é iniciada quando uma figura feminina, uma atriz, se destaca da assembleia e liga o projetor de cinema, iniciando-se a projeção do primeiro filme, o <i>Gigante</i>. Entretanto, durante a sua projeção, a figura feminina vai-se despiando. De seguida, o negro impõe à figura que se desloque para o seu pedestal, ao que se segue a projeção do segundo filme, o <i>Caracol</i> (Tropa, <i>et al.</i>, 2009; Nogueira, <i>et al.</i>, 2012). Durante a sua projeção é então que uma 'língua de luz' divide o corpo da figura feminina em luz e sombra, sendo que a zona iluminada é posteriormente projetada, de forma ampliada e refletida, sobre o muro caiado: eis a marca do seio (Faria c), 2006). A performance termina com o final da projeção do segundo filme sendo que antes de abandonar a sala a figura feminina desliga o projetor (Tropa, <i>et al.</i>, 2009; Nogueira, <i>et al.</i>, 2012).</p>  <p>Figura III.7: Vista geral do dispositivo (Tropa, <i>et al.</i>, 2009: 116 e 117).</p>  <p>Figura III.8: Pormenor da performance (Tropa, <i>et al.</i>, 2009: 137 e 139).</p>
Referências	<p>Faria, N. 2005. Francisco Tropa. In: S. Mah & M. Caissotti. eds. <i>Lisboa Photo 2005. A Imagem Cesura</i>. Lisboa: Direção Municipal da Cultura /Público, pp.54-61;</p> <p>Faria, Ó. 2006. a) Quis voltar à fotografia na tentativa de fazer o «Nu descendo as escadas». <i>Público</i>, 18 de Fevereiro, pp. 16 a 18;</p> <p>b) Ciclistas em transe. <i>Público</i>, 18 de Fevereiro;</p> <p>c) A progressão de Vénus. A proposta de Francisco Tropa, visível na Culturgest Porto, tem como uma das suas principais linhas de leitura o tema da Vénus. E dá continuidade às pesquisas do artista sobre a origem da escultura. <i>Público</i>, 3 de Novembro;</p> <p>Nogueira, A., Marçal, H. & Macedo, R. 2012. Entrevista não publicada com Francisco Tropa a 8 de Junho;</p> <p>Tropa, F. Wandschneider, M. & Falcão, P. eds. 2009. <i>A Assembleia de Euclides</i>. Porto: Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest;</p> <p>Wandschneider, M. 2009. Figuras de alteridade. In: F. Tropa, M. Wandschneider & P. Falcão, eds. <i>A Assembleia de Euclides</i>. Porto: Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, pp. 9-19;</p>		

Anexo IV: Metodologia de investigação

A documentação dos casos de estudo apresentados foi efetuada mediante o estabelecimento de quatro etapas de investigação, sendo elas: a recolha de informação publicada e não publicada; a condução de entrevistas ao artista; a criação de fichas de obra e de um dossiê [digital] de artista; e a impressão 3D. Teria sido ainda vantajosa a possibilidade de registo do processo de re-instalação das obras em estudo. Contudo, tal não se verificou, na medida em que as obras não foram expostas no decorrer desta investigação, com exceção da *Une table qui aiguïsera votre appétit – le poids poli* que esteve patente no mjlmo entre 21 de Janeiro e 14 de Abril (2012) e do *Monte Falso*, em exposição no parque da FS desde 2001. Todavia, por motivos alheios à nossa vontade, não houve oportunidade de se assistir à re-instalação de *Une table qui aiguïsera votre appétit – le poids poli*. Antes assistiu-se à sua desmontagem que ocorreu nos dias 16 e 17 de Abril.

1 Recolha de informação publicada e não publicada

No âmbito deste estudo efetuou-se, primeiramente, a recolha da informação publicada e não publicada sobre Francisco Tropa e a sua obra e, em particular sobre os projetos *Casalinho*, *L'Orage* e *A Assembleia de Euclides*. Nesta fase foram consultadas mais de 100 referências, entre as quais, textos críticos, catálogos, convites para inauguração de exposições, desdobráveis, e algumas monografias, constantes nas bibliotecas da FCG, do Ar.Co e da FS, por esta ordem. Sobre este aspeto deve salientar-se que a biblioteca do Ar.Co foi fundamental na recolha de textos críticos (mais de 40), de entre os quais se destacam as entrevistas ao artista. Refira-se que, não foi possível *a priori* fazer uma seleção daquilo que poderia ser mais relevante, razão pela qual tiveram de ser consultadas todas as referências mencionadas. Paralelamente, foram efetuadas deslocações aos vários museus onde as obras se encontram depositadas, sendo que se recolheu a informação que estes dispunham relativamente ao histórico de exposição, armazenamento, transporte e conservação/restauro dos casos de estudo. Nestas visitas tivemos ainda oportunidade de observar e examinar as obras, com exceção das armazenadas nas reservas da FS, uma vez que a sua acessibilidade se encontra condicionada. No entanto, conseguiu examinar-se a obra *Sem Título (Projecto Casalinho)*. A propósito desta obra foi também efetuada uma deslocação à FLAD, obtendo-se sobretudo informação relacionada com os materiais e técnicas usadas por Francisco Tropa para a criação desta peça, assim como informação sobre o seu histórico de exposição, o que compreendeu a descrição das suas condições de montagem. Foi ainda possível obter-se catálogos das exposições onde a obra participou.

Sentiu-se ainda necessidade de recorrer a outras fontes de informação. Neste caso foram contactadas as instituições académicas que Francisco Tropa havia frequentado (i.e. Escola António Arroio e Ar.Co), assim como outras instituições ou entidades (i.e. Colectivo Embankment; Câmara Municipal de Loulé, que é responsável pela programação do Convento de Santo António; Centro de Artes de Sines; Galeria Dois Paços de Torres Vedras; Biblioteca Pública e Arquivo Regional João José da Graça na Horta; Galeria Quadrado Azul; Galeria Monumental; Câmara Municipal de Lisboa, através de Maria da Luz Martins; Vidraria Central do porto, Serralharia do Porto, Fundação Cosme &

Filhos Lda, entre outras) que estiveram envolvidas sobretudo na exposição das obras em estudo, no sentido de tornar a sua documentação o mais completa possível, não só pela articulação de informação escrita, mas também visual (i.e. fotografias). Somam-se ainda, as imagens que foram recolhidas através de pesquisa na internet.

2 Condução de entrevistas ao artista

A análise da informação recolhida na etapa anterior foi fundamental à sistematização das questões a colocar posteriormente a Francisco Tropa, assim como à seleção da informação fotográfica necessária à condução das entrevistas ao artista, no seu total duas, cada uma com várias horas de duração. Inicialmente foram preparados cinco guiões de entrevista de acordo com os seguintes temas: Projeto *Casalinho*; *L'Orage*; Projeto *A Assembleia de Euclides*: A Assembleia de Euclides; Projeto *A Assembleia de Euclides*: O Transe do Ciclista; e Projeto *A Assembleia de Euclides*: A Marca do Seio. No entanto, no decorrer dessa preparação decidiu-se agrupar as três últimas numa só, que passaria a abordar todo o Projeto *A Assembleia de Euclides*. Assim, propôs-se a constituição de três guiões de entrevista organizados por três temas, uma vez que as obras em estudos se relacionam mediante os três projetos/temas citados. A primeira, subordinada ao tema Projeto *Casalinho* incidiu sobre as obras *Monte Falso* e *Sem Título (Projecto Casalinho)*. Por sua vez, a segunda dedicada ao tema *L'Orage* incidiu sobre as obras *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli* e *Modelos para L'Orage*. A última, subordinada ao tema Projeto *A Assembleia de Euclides* debruçou-se sobre as obras: *corpo*, *cabeça*, *gruta*, *polícias*, *sentinela plana*, *templo das alegorias*, *Caracol* e *Gigante*. Por sua vez, cada um dos guiões referidos foi estruturado segundo 6 temas: processo criativo; materiais, técnicas e sua significação; contexto; percepção artística; envelhecimento/deterioração; e conservação/restauro. O processo criativo diz respeito à origem da obra, sendo que se pretendeu compreender a gênese do conceito inerente a cada uma das obras em estudo e as ferramentas usadas pelo artista tendo em vista a sua materialização (i.e. desenhos, maquetes...). Neste âmbito, procurou-se também compreender quando é o que o artista deu as obras como terminadas. No tema dos materiais, técnicas e sua significação tentou perceber-se quais as características que os materiais e as técnicas possuem, bem como a sua importância. Procurou ainda compreender-se a significação que o artista atribui às suas obras e a forma como esta se relaciona com os materiais e as técnicas. Já no tema do contexto tentou perceber-se, por um lado, quais as condições de exposição das obras e, por conseguinte, o papel do conservador nessa tarefa, e por outro, de que forma é que as obras se relacionam entre si. No campo da percepção artística tentou compreender-se, à luz da visão do artista, se as diferentes re-instalações, restauros ou outras alterações materiais modificaram o significado da obra e, por isso, a intenção do artista relativamente à sua percepção por parte do público. Quanto ao tema do envelhecimento/deterioração o artista foi questionado face ao envelhecimento dos materiais e à obsolescência dos elementos tecnológicos. Por fim, no âmbito da conservação/restauro, tentou apreender-se qual a opinião do artista face a intervenções de conservação/restauro. Beerkens, *et al.* (2012) defendem a estruturação dos guiões das entrevistas em oito temas, já mencionados no subcapítulo 2.3. Todavia, neste estudo, decidiu agrupar-se os temas dos materiais e técnicas e significação, assim como os temas do

envelhecimento e da deterioração, por se considerar que se estava a fragmentar demasiado a informação. A preparação dos guiões mencionados foi bastante demorada, devido à quantidade de obras a abordar e à complexidade dos projetos de onde se autonomizaram.

Antes de se proceder à realização das entrevistas, Francisco Tropa foi contactado no sentido de aceitar a sua realização. Este foi ainda informado de que a sua colaboração se assumia como fundamental para a documentação dos casos de estudo tendo em vista a sua conservação, sendo que foi ainda esclarecido quanto aos temas e obras a abordar. Porém, o conteúdo das entrevistas não lhe foi revelado a fim de se obterem respostas genuínas. Nas entrevistas conduzidas a Francisco Tropa foram abordadas as obras que se autonomizaram dos projetos *Casalinho* e *A Assembleia de Euclides*. Estas seguiram o modelo das entrevistas semi-estruturadas e foram conduzidas por três entrevistadoras, nomeadamente: Andreia Nogueira (AN), Hélia Marçal (HM) e Rita Macedo (RM), no atelier do artista, na Avenida da Liberdade (Lisboa). As mesmas foram filmadas em suporte vídeo, gravadas em suporte áudio e posteriormente transcritas.

3 Criação de documentação

A última etapa de investigação deste estudo compreendeu a constituição de doze fichas de obra e de um dossier de artista suportado digitalmente.

As fichas das obras foram estruturadas segundo 15 domínios: Identificação; Incorporação e direitos legais; Localização; Descrição geral da obra; Processo criativo e semântica dos materiais e técnicas; Descrição material; Descrição técnica; Condições de exposição /desmontagem; Condições de transporte; Acondicionamento; Estado de preservação; Exposições; Obras relacionadas; Bibliografia e Observações. A informação disposta nestas fichas é constituída por elementos escritos e visuais. No último caso referimo-nos a fotografias, desenhos e a esquemas 3D obtidos pelo recurso à modelação 3D através do programa Sketchup 8.

O referido dossier, foi organizado em várias pastas [digitais], nomeadamente: pasta azul – compilação da informação publicada e não publicada sobre Francisco Tropa e a sua obra recolhida na primeira fase de investigação; pasta amarela – entrevistas efetuadas a Francisco Tropa; pasta vermelha – fichas das obras; e pasta verde – informação recolhida aquando da desmontagem da *Une table qui aiguisera votre appétit – le poidis poli*, entre outra informação.

4 Impressão 3D

Foi efetuada uma impressão 3D do *Monte Falso* apresentado no âmbito do projeto *Casalinho*, numa escala de 1/10. Esta impressão foi realizada numa ZPrinter®310Plus nas instalações do Vicarte (Vidro e cerâmica para as artes – ver figura IV.1). A impressão 3D é semelhante a uma impressão normal, contudo, neste caso, em vez de serem depositados pontos de tinta numa folha são depositados pontos de um aglutinante em camadas sucessivas de um material branco em pó, pelo que o objeto se vai construindo em altura adquirindo três dimensões. Todavia, antes de ter sido efetuada a impressão teve de se desenhar o objeto a imprimir em 3D, pelo que se recorreu ao programa Sketchup 8 (ver figura IV.2).



Figura IV.1: *Monte Falso* em impressão.

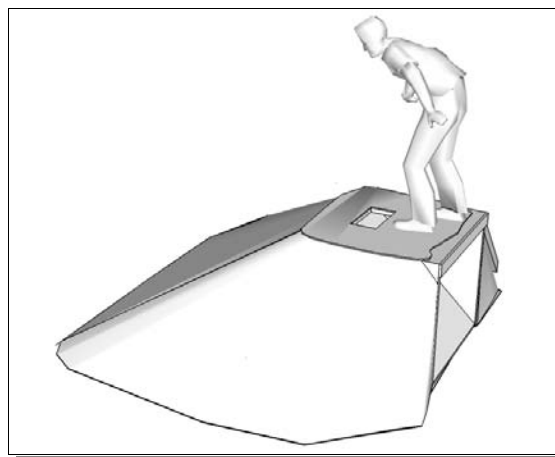


Figura IV.2: *Monte Falso* esquema 3D.

Anexo V: Sem Título (Projecto Casalinho)



Figura V.1: *Sem Título (Projecto Casalinho)* –
maquetes e respectiva caixa de
armazenamento

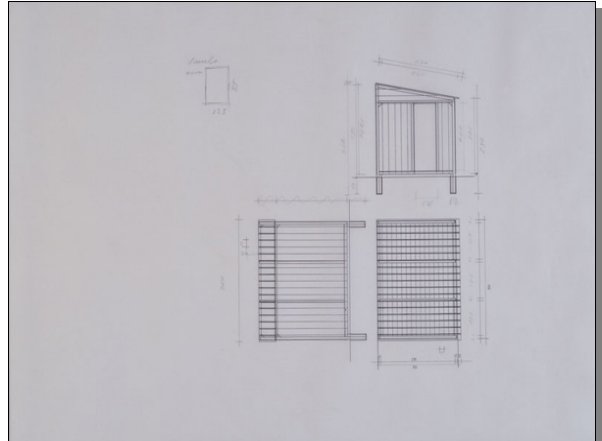


Figura V.2: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - desenho.
43 x 60,6 cm.

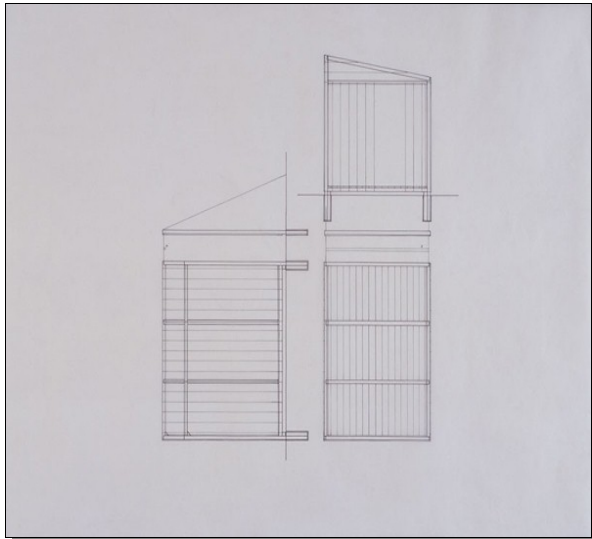


Figura V.3: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - desenho.
41,8 x 59,4 cm.

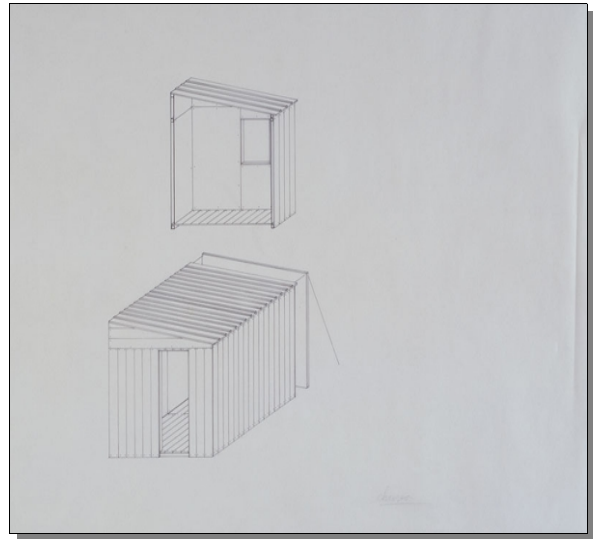


Figura V.4: *Sem Título (Projecto Casalinho)* -
desenho. 42 x 59,5 cm.



Figura V.5: *Sem Título (Projecto Casalinho)* -
fotografia.
25 x 16,7 cm.



Figura V.6: *Sem Título (Projecto Casalinho)* -
fotografia.
25 x 16,7 cm.



Figura V.7: *Sem Título (Projecto Casalinho)* -
fotografia.
25 x 16,7 cm.



Figura V.8: *Sem Título (Projecto Casalinho)* -
fotografia.
25 x 16,7 cm.



Figura V.9: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 25 x 16,7 cm.



Figura V.10: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 25 x 16,7 cm.



Figura V.11: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 25 x 16,7 cm.



Figura V.12: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 25 x 16,7 cm.



Figura V.13: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 25 cm.

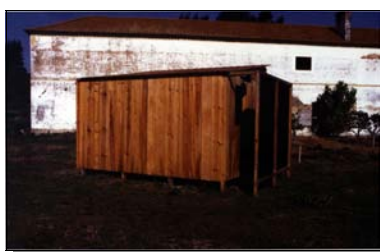


Figura V.14: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 25 cm.



Figura V.15: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 25 cm.



Figura V.16: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 25 cm.



Figura V.17: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 25 cm.

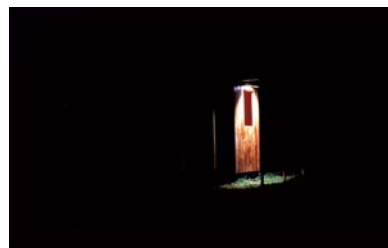


Figura V.18: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 25 cm.



Figura V.19: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 25 cm.



Figura V.20: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 25 cm.



Figura V.21: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 16,7 x 17,5 cm.



Figura V.22: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia.
16,7 x 25 cm.



Figura V.23: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia.
16,7 x 25 cm.



Figura V.24: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia.
16,7 x 25 cm.



Figura V.25: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia.
16,7 x 25 cm.



Figura V.26: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 25 x 16,7 cm.

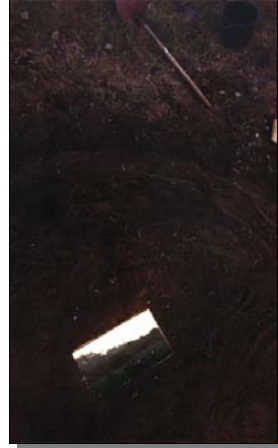


Figura V.27: *Sem Título (Projecto Casalinho)* - fotografia. 25 x 16,7 cm.

As figuras dispostas neste anexo foram recolhidas em
<http://fladarte.addition.pt:8800/listObras.jsp?id_autor=14> a 3 de Setembro de 2012.

Anexo VI: Excertos das entrevistas realizadas a Francisco Tropa

Entrevista de Andreia Nogueira (AN), Hélia Marçal (HM) e Rita Macedo (RM) a Francisco Tropa (FT), realizada a 03/03/2012, pelas 18h00 no atelier do artista, na Avenida da Liberdade, nº. 211.

Os assuntos discutidos nesta entrevista centraram-se no projeto *Casalinho*, sendo que se abordaram especificamente as seguintes obras:

- **Monte Falso** de 2001, pertencente ao Banco Privado, mas em permanência no parque da Fundação de Serralves;
- **Sem Título (Projecto Casalinho)** de 1998, pertencente à FLAD, mas em depósito no Museu da Fundação de Serralves.



Figura VI.1: Na imagem: à esquerda Francisco Tropa e à direita Rita Macedo (Still do vídeo da entrevista).

Rita Macedo Pode dizer-nos o que acha da documentação como estratégia de preservação das suas obras?

Francisco Tropa Não estou a vislumbrar o que possa ser um trabalho assim. Não sei. Há obras que ficam e outras que se vão, que são relativamente efémeras, que se fazem num determinado momento e desaparecem, ficam na memória...

(...)

AN Concorde com a opinião de Delfim Sardo que relaciona o *Monte Falso* com o espelho convexo utilizado por Claude Lorrain e com um periscópio incompleto?

FT Sim. As minhas referências nunca são diretas e são normalmente muitas...

RM Talvez mais literárias?

FT Sim. Normalmente nem vêm da arte. Mas, para isto [*Monte Falso*] por acaso lembrei-me do espelho do Claude, chama-se mesmo espelho de Claude. É um espelho negro, aliás, acho que é convexo...

AN Sim.

FT O meu é direito... Na altura interessava-me muito mais o prisma. No fundo aquilo reproduz um prisma de uma máquina fotográfica, uma coisa simples. Mas ao princípio pensei fazer doutra maneira, mas era impossível tecnicamente, que era: fazer um prisma de Newton. Só que era impossível uma coisa com aquela dimensão ser feita em vidro maciço... era uma fortuna... Essa peça é a reprodução mais ou menos, também não é só isso que me interessa, é a reprodução do espelho de uma máquina fotográfica, que faz um reflexo. Obviamente o espelho da máquina fotográfica quando há o disparo

levanta e a imagem é projetada noutra sítio, na película. Mas o interior [do *Monte Falso*] reproduz o prisma de uma máquina. O resto é um objeto que está meio enterrado, que tem uma frente e um verso, que depois faz ali outras coisas. É um sólido geométrico meio coberto de terra, depois tem uma abertura, e digamos que há o posicionamento de um corpo sobre aquele objeto. Há uma face escondida e uma face onde a coisa é revelada logo. É um objeto geométrico mais ou menos misturado com uma coisa que não é geométrica *a priori*.

AN A terra proveio do local, ou tem alguma característica específica?

FT Não. É terra. É simples terra... Supostamente, convém ter um lado que se mistura com a natureza, com a envolvente. Aliás, em Serralves há um ângulo que nem se sabe o que é, onde é que está. Imensa gente, que eu conheço, que lá foi, não encontrou, não deu a volta. Isso agrada-me...

RM Agrada-lhe a relação com a paisagem?

FT Agrada-me. Há uma relação com a paisagem, só que é uma relação com a paisagem a vários níveis. É este que é o imediato, de alguém que está ali presente com aquele objeto e que o descobre ou não, depende do ângulo. E depois outras coisas que se podem passar. Mas no fundo é muito simples. É, simplesmente, um reflexo. É uma peça muito simples, não há muito a dizer.

AN O espelho do *Monte Falso*, em Serralves, está colocado a 45°?

FT Agora não me lembro. Não sei se é a 45°. Eu testei-o no sítio. É capaz de não ser.

RM Mas a inclinação tinha como objetivo permitir ao observador conseguir ver refletida...

FT Determinada paisagem. Aquilo é um enquadramento. Naquele 'retângulozinho' no chão [para onde sobe o espectador] é refletido um determinado enquadramento. Aliás, a peça posiciona-se num lugar de maneira a que enquadre naquele pequeno rectângulo...

RM Aquilo que o Francisco escolheu...

FT Aquilo que eu escolhi. Mais ou menos, porque depois depende um bocadinho da altura das pessoas. Mas depende pouco...

(...)

RM E é suposto [o *Monte Falso*] ter alguma manutenção...

FT É suposto que, de vez em quando, alguém o cobra quando tem pouca terra e limpe o espelho quando está muito sujo. É uma peça que tem de ter uma certa manutenção. Não convém que o objeto fique completamente destapado, mas também não convém que fique completamente tapado. O espelho é que convém estar limpo, porque senão não funciona. Mas é um objeto que vive, nunca está igual. Mas é um enquadramento. Aliás, é uma sucessão de enquadramentos, digamos assim. É uma coisa sobre a paisagem.

(...)

AN Os desenhos da FLAD dizem respeito aos Modelos apresentados fisicamente no Casalinho?

FT Claro. Aliás, a primeira coisa que eu fiz foram os desenhos. Eu desenho tudo. Todas as minhas peças são desenhadas. Normalmente o que faço primeiro são desenhos.

RM Aqueles desenhos técnicos ou esboços?

FT Depende das peças. Quando preciso de um desenho técnico é um desenho técnico. Quando preciso de um desenho assim à mão, faço à mão.

RM Faz à mão os desenhos técnicos?

FT Nessa altura fiz à mão.

(...)

AN Fez algum desenho do *Monte falso*?

FT Também tenho, até fiz uma maquete.

AN Sim, a maquete eu sei que fez. Mas, a FLAD só possui três desenhos, e nenhum deles representa o *Monte Falso*.

FT Sim. Mas fiz imensos desenhos. Provavelmente não fiz o desenho do *Monte Falso*, porque era uma coisa que eu não queria que fosse muito geométrica. Então não fiz. Não era preciso. Provavelmente fiz o desenho do interior e o resto é um monte de terra. Já não me lembro.

AN Assim, os desenhos e as maquetes foram produzidos a propósito do projeto *Casalinho*...

FT Fiz antes... Foi o que usei para apresentar o projeto, neste caso até à Gulbenkian... Eu normalmente faço maquetes, já em *L'Orage* é exatamente a mesma coisa. Faço tudo e só quando já percebi como é que funciona... Hoje em dia já não é tanto assim.

AN Esse conjunto da FLAD está datado de 1998. Porquê? Por tê-lo reunido nessa altura?

FT Já não me lembro.

RM Mas o projeto foi em 1997, por isso é que nós pensávamos que os desenhos eram posteriores.

FT Deve ter sido, porque foi na altura que eles me compraram e que eu assinei... Mas é provável que seja anterior. Já não me lembro. Mas que [os desenhos e as maquetes] foram feitos antes foram... Aliás, as maquetes até fiz na Alemanha. Mas as datas já não me lembro.

AN As maquetes dizem respeito aos Modelos apresentados fisicamente no *Casalinho*?

FT Sim.

AN Mas então, se inicialmente tinha previsto fazer seis Modelos porque é que optou por fazer apenas três maquetes?

FT Porque as outras encaixavam.

AN Então elas dão para montar e desmontar...

FT Claro. Aliás, elas são duas. Porque as únicas alterações que eu tinha era a janela naquelas duas. E o que aconteceu, foi que percebi que aquelas duas é que eram as interessantes. O resto eram coisas que eu ia fazer lá dentro. No final, eu construí a casinha e não fiz nada lá dentro, fiz tudo lá fora.

(...)

RM Não nos quer falar um pouco de onde é que lhe veio a ideia do *Casalinho*?

FT Já disse.

RM A observação de fenómenos da Natureza?

FT Era. Eu nessa altura gostava imenso de ir aos Museus da Ciência. Por isso, é que nessa altura existem uma série de peças inspiradas em objetos parecidos com objetos científicos... Normalmente eram coisas que mediam, mas que não medem nada... não medem aparentemente nada, é outra coisa, não interessa... Mas que em termos formais, em termos de construção vão beber

a um saber fazer que vem da ciência. São objetos que estão ali, que têm uma presença, que funcionam duma determinada maneira, que podem piscar o olho a um sítio que nós até reconhecemos, como tendo uma relação connosco que até é da ordem prática, mas que depois não funcionam assim.

RM Mas não funcionam assim porque as pessoas os podem percepcionar de forma diferente ou porque na verdade eles acabam por não funcionar ou não corresponder à...

FT Não. Assim simplificando de uma maneira que está muito próxima da verdade... São objetos que têm de ser inúteis. A arte para mim tem de ser inútil, que não serve para nada. Mas, de que maneira é que se faz um objeto que, no entanto, tem um funcionamento, que tem um mecanismo? A noção de mecanismo também é uma coisa que me é bastante querida até hoje, de coisa que funciona, de máquina, mas que esse funcionamento não serve absolutamente para nada, aparentemente, ou pelo menos, para nada, desta nossa ordem mais prática das coisas. Serve para outra coisa. Tem um funcionamento, mas é inútil...

(...)

AN Lembra-se já quantas vezes é que refez essa obra e onde?

FT O *Monte Falso*?

AN Sim.

FT Refiz em Serralves e refiz uma vez antes em Amesterdão, ao pé de Amesterdão, não era em Amesterdão. Em Amstelveen. Que também já deve ter desaparecido.

AN Tem fotografias?

FT Tenho imagens de tudo. Eu tenho tudo muito bem documentadinho.

RM Isso é bom. Isso é fantástico. Um dia há de nos mostrar.

AN Como inicialmente esta obra [projeto *Casalinho*] foi criada em 1997, pergunto-lhe se o *Monte Falso* de Serralves, que foi montado em 2001, deve ser datado de 1997 ou de 2001?

FT Sei lá. Não faço a mínima ideia. Não sei...

(...)

AN E quando o Museu [de Serralves] comprou a sua obra, o Francisco escreveu as indicações que à pouco falou sobre a manutenção da obra?

FT Sim. Fiz uma espécie de ficha. Uma coisa simples. A dizer que era preciso isto...

RM Ainda assim, esses contratos estão longe de garantir a continuidade das obras. Se lhe acontecer alguma coisa é difícil, pôr uma obra sua...

FT Sim. Mas há umas que não outras que sim. É para vos dar trabalho.

(...)

AN O espelho usado [no *Monte Falso*] possuía alguma propriedade especial?

FT Aquele que eu usei [em *Alpiarça*] era um espelho absolutamente normal, banal. Depois o de Serralves é um bocadinho mais sofisticado, porque aquilo está aberto ao público e não se pode partir, e ninguém se pode cortar.

RM É um tipo de espelho que garante mais a segurança do que propriamente ter propriedades estéticas diferentes...

FT Não. O espelho é igual, o vidro é que é diferente. Sempre que se apresenta uma peça em

público... Quer dizer, a de Serralves, nem sequer é bem igual àquela que eu mostrei [em Alpiarça]. A minha [*Monte Falso* do Projeto *Casalinho*] era uma coisa feita só com uma armação em madeira que se destruía. Em Serralves, é uma estrutura em ferro... a perspectiva nem sequer é bem a mesma, portanto é um bocadinho diferente.

(...)

AN E o *Monte Falso* deveria ter uma dimensão...

FT O *Monte Falso* do Casalinho era mais pequeno do que o de Serralves. Já não me lembro das medidas.

(...)

AN Então a dimensão em si não é o mais importante.

FT Sim. Há um mínimo e um máximo... É suposto que esse objeto faça uma relação com o corpo, que tem que se controlar. Se fosse o dobro do tamanho já não faz [essa relação]. Ficamos com um objeto com uma escala que já não nos permite ir lá acima...

AN E a abertura superior, a sua dimensão, tanto no Casalinho como em Serralves...

FT Essa era idêntica. Eu queria uma coisa relativamente pequenina, é um enquadramento. Eu já não me lembro, mas deve ser 20[cm] ou 15[cm] ou 16[cm], eu gosto de números assim esquisitos. Já não me lembro. Sei que é mais para o comprido. Já não me lembro.

AN E em Serralves também esteve presente na montagem do *Monte Falso*?

FT Claro. Eu é que lá estive para fazer o enquadramento certinho.

AN Teve a ajuda de alguém...

FT Tive. E de mais pessoas porque é muito pesado. E já não construí eu, estive a seguir com os jardineiros e com as pessoas que foram lá instalar a parte de ferro. A peça teve de ser construída uma parte no local porque era muito pesada. Portanto, foi soldada no local. Ela tem uma placa que segura o vidro, o espelho e que eu tive de ver com a peça lá e a placa eu tive de decidir o ângulo a olho, eu estive a mover... No fundo, o enquadramento tem de ser feito como se eu estivesse a enquadrar com uma máquina...Por isso é que eu não vos sei dizer qual é o ângulo. Aquilo tem de enquadrar uma coisa. Eu ali enquadrei umas árvores, enquadrei um bocadinho do prado, às vezes aparecem as vaquinhas que eles lá têm e apanhei um bocadinho do liceu Francês.

AN E o facto de ter utilizado o ferro, podia ter utilizado madeira também...

FT Por uma questão de sobrevivência da obra...Se fosse em madeira durava um anito e depois...

(...)

RM Mas considera-a uma obra *site-specific*?

FT Sim, relativamente, sim. Não é bem... eu considero que uma obra *site-specific*. Quer dizer, o que se considera uma obra *site-specific* é uma coisa que é para um lugar específico, aquele e não outro, em que seja uma arquitetura, seja uma paisagem, seja o lugar que for, os elementos que já lá estavam, integram a leitura da obra. Neste caso, não é bem isso, aquilo pode ser uma paisagem, aliás eu fi-lo em vários sítios. Digamos que precisa de umas condições x, que eu posso definir. Mas eu também, normalmente, não defino muita coisa, porque quem é que me diz a mim se eu agora me apetecer fazer o *Monte Falso* e ser só casas...

(...)

AN Mas, não existe um espaço mínimo, uma área mínima, onde o *Monte Falso* devesse ser instalado, por exemplo, em Serralves...

FT Sim. Mas eu não sei qual é, depende do sítio. Imagina que eu digo, aquilo não pode ter nada à volta. E depois de repente à um sítio incrível que está ali ao pé da árvore, e ao pé da árvore é que fica bem...

AN Em Serralves está ao pé de uma árvore...

FT Está ao pé da árvore, por acaso até tem uma árvore. Aliás, agora até tem uma árvore que na altura era pequenina e agora é maior e fica bem, quer dizer, depende. Eu gosto sempre de julgar as situações na altura. E depois, obviamente como a gente muda conforme os anos passam... Isso é que giro. Eu já resolvi peças de maneiras muito diferentes. E são todas a mesma peça.

AN Como é que encara o envelhecimento natural das suas obras?

FT Elas não envelhecem (risos).

RM Não, mas fisicamente, por exemplo, o *Monte Falso*, o que é que o pode tornar discrepante em relação àquilo...

FT Quando aquilo se partir tudo e cair, ou alguém faz outro ou repara aquele. Não é preciso ser aquela placa de metal. Aquilo tem umas instruções, alguém que faça outro igual.

(...)

AN Quem é que acha que poderá refazê-lo para além do Francisco Tropa?

FT Não faço a mínima ideia. Não sei. O espelho já se partiu uma ou duas vezes... Uma vez foram uns miúdos que estiveram lá a atirar pedras e partiram e da outra vez já não sei. Aliás, ele foi mudado à relativamente pouco tempo.

(...)

AN Se o ferro no *Monte Falso* estiver corroído acha que deve ser substituído ou devem ser feitas intervenções de restauro, de forma a restabelecer esteticamente...

FT Não. Eu gosto das coisas velhas. E agrada-me imenso a ação do tempo sobre as coisas até um certo ponto. Esse ponto, normalmente é o ponto em que a coisa começa a ficar perigosa... Ou então, em que a experiência já não se dá... Desde que se consiga subir lá para cima, desde que tenha terra suficiente e desde que o espelho esteja limpo...a coisa está boa, funciona... Aquilo também já teve um restauro, já teve uma pintura. Até já estava demasiado [descoberto], e eles foram lá com um trator por terra em cima, trocaram o espelho. Aproveitaram...

(...)

AN Já numa parte final pergunto-lhe, se havendo documentação considera que estas obras possam futuramente vir a ser re-instaladas ou re-materializadas.

FT Podem. Qualquer coisa pode ser refeita, acho eu, se tiver os dados suficientes...

AN Mesmo sem a sua presença?

FT Sim. O papel do autor é até um certo ponto. Depois já não é preciso. Enquanto eu existir vou mexendo e vou modificando (...)

HM Ver como as obras mudam depois dos artistas já terem falecido?

FT Sim. Elas em si até podem não mudar, às vezes mudam um bocadinho, outras vezes têm acidentes, mas nem sequer estou a falar só da parte física. Estou a falar naquilo que depois o tempo

e a história faz às coisas e realmente as leituras mudam imenso. Coisas que eram muito importantes na altura depois não são importantes. Coisas que não eram importantes, nem sequer conhecidas, de repente ficam muito importantes... Realmente é engraçado, eu vejo as coisas assim. Pelo menos para mim, aquilo que eu acho, daquilo que faço, eu fabrico máquinas, não tenho dúvida nenhuma. Eu não fabrico objetos, mesmo aquelas coisas, que à partida ou *a priori* vêm dentro de uma tradição assim mais...as coisas em bronze ou em pedra, aquilo que não muda nada e vai durar para sempre. Mesmo estas coisas assim que vêm dentro desta tradição, desta parte... Mesmo uma coisa que não muda nada está sempre a mudar. Aparentemente não muda nada, o material é duro e resistente, pode não mudar aquilo, mas muda aquilo que está ali e então também muda. Às vezes muda imenso... Supostamente, uma obra de arte se for boa está em perpétuo movimento. Isso é que é o movimento perpétuo. Isso é que é o giro. É um jogo. Esta coisa é um jogo. A noção de jogo que também é muito engraçada para mim, muito querida, que eu também estou sempre a usar, faz parte destas coisas todas. É um mecanismo onde se joga. Onde eu jogo e onde quem vê também joga. Isso é que é importante, e depois, se for possível joga para sempre. É uma coisa assim. A beleza da arte é esta coisa.

(...)

Entrevista de Andreia Nogueira (AN), Hélia Marçal (HM) e Rita Macedo (RM) a Francisco Tropa (FT), realizada a 08/06/2012, pelas 15h00 no atelier do artista, na Avenida da Liberdade, nº. 211.

Os assuntos discutidos nesta entrevista centram-se no Projeto *A Assembleia de Euclides*:

- ***A Assembleia de Euclides*** de 2005, apresentada no âmbito do LisboaPhoto na Cordoaria Nacional;
- ***O Transe do Ciclista*** de 2006, instalação exposta na Galeria Quadrado Azul no Porto;
- ***A Marca do Seio*** de 2006, apresentada na Culturgest, Porto.



Figura VI.2: Atelier do artista. Da esquerda para a direita: Rita Macedo, Andreia Nogueira, Francisco Tropa e Hélia Marçal (Still do vídeo da entrevista).

Rita Macedo Hoje nós gostávamos de nos focar no projeto *Assembleia de Euclides*. Eu sei que este projeto é complexo, mas será que nos poderia tentar explicar o todo, para que depois possamos ir às partes?

Francisco Tropa *A Assembleia de Euclides* começou quando eu mostrei a primeira parte e que deu origem depois ao projeto. Na altura quando mostrei a primeira parte que se chama *A Assembleia de Euclides*, foi mostrada na LisboaPhoto realizada pelo Sérgio Mah. Já não me lembro bem das datas mas acho que foi em 2005. Quando fui convidado pelo Sérgio, ele sabia que eu estava a trabalhar num projeto que metia fotografia e lembrou-se de me convidar. Na altura a coisa ainda estava a ser feita. Quando ele me convidou eu estava a iniciar o projeto, e na altura ainda nem sequer tinha a noção que ele se iria alongar desta maneira. Agora já acabou, mais ou menos. Na altura eu até pensava que era só aquilo que eu mostrei e não as seis outras partes que vieram a seguir. *A Assembleia de Euclides* é um projeto que tem seis núcleos distintos, seis conjuntos de coisas que nunca foram mostrados juntos. Eu Madrid eu consegui mostrar três juntos.

RM Em Madrid? Onde?

FT No Matadero. Num espaço que na altura era organizado pela Teresa Velázquez, que está agora no Reina Sofía é curadora no Reina Sofía. Ela esteve um período relativamente curto no Matadero, que é um sítio magnífico, os antigos matadouros, pertencentes à Câmara Municipal. Foi a única vez em que eu mostrei mais do que um juntos. O projeto são seis partes que são todas elas objetos autónomos, mas quando se lêem em conjunto têm um outro sentido. O projeto todo inteiro é uma grande alegoria sobre o fazer artístico e sobre o que somos como artistas e como pessoas que vêm coisas ligadas à arte.

Andreia Nogueira Então inicia o projeto pela *A Assembleia de Euclides* e depois parte para o *Transe do Ciclista*?

FT Sim, aquilo são umas coisas metidas nas outras. O projeto está organizado, mais ou menos,

como uma boneca russa. As coisas encaixam umas nas outras.

RM E há umas maiores e outras mais pequenas?

FT Sim, mas isto é em abstrato. O projeto nasce a partir de um cubo. Na *Assembleia de Euclides* [2005] há três paredes que restam do cubo. Só fica com o chão e duas paredes. Os outros três alçados desaparecem. Uma das paredes é a floresta, a outra é a paia e uma outra é a plataforma onde se encaixam todas as peças. Dentro há uma câmara fotográfica que serve para essa tal personagem fazer determinadas coisas. A *Marca do Seio* passa-se dentro da máquina fotográfica. Este momento passa-se dentro de um objeto que está dentro de um outro momento [*A Assembleia de Euclides*]. O *Transe do Ciclista* passa-se em abstrato no éter. Tudo se passa naquele local, mas em dimensões diferentes.

Hélia Marçal Será uma representação daquilo que se passa na cabeça do ciclista?

FT Não. Não tem nada a ver com isso. O ciclista fotógrafo é duas coisas. O fotógrafo transforma-se em ciclista. Isto são tudo figuras. O ciclista depois quando começa a pedalar entra em transe. A indução do movimento naquele objeto põe o ciclista em transe. Quando o ciclista entra em transe há um processo de transição entre aquilo que é a realidade e uma outra coisa que é um outro estado. O ciclista vai passando por esses sucessivos estados, por essas sucessivas portas. Então ele vai tendo visões. Até que a cabeça se separa momentaneamente do corpo. Depois o corpo vai para um lado e a cabeça vai para o outro, e o ciclista está em transe. Essa separação entre o corpo e a cabeça é, digamos, uma das dimensões do transe. Isto são tudo figuras clássicas. Depois a cabeça tem um comportamento específico, que é o comportamento da cabeça, e o corpo tem um comportamento específico que é o comportamento do corpo. Tanto um como outro quando estão em transe são ativos, têm uma certa atividade, estão em sítios diferentes e a desempenhar coisas diferentes. Depois, a uma determinada altura, tanto um como o outro, estas duas figuras que aparecem, que são dois *polícias* remetem subitamente a cabeça junto do corpo outra vez. A seguir a um sair de si há um retorno a si e o transe acaba abruptamente e estas duas entidades que estavam lá a fazer o que estavam a fazer ligam-se outra vez, ou digamos aquela separação interrompe-se, aquilo junta outra vez e volta-se à realidade. Depois, ainda dentro do *Transe do Ciclista* à duas visões, aquelas que eu chamo de duas visões de 'ressaca'. O ciclista já não está propriamente em transe, mas ainda tem uma espécie de visão residual de uma coisa que já passou. Isto são tudo figuras clássicas.

AN E qual é o papel da sentinela plana antes de chegarmos aos polícias?

FT A *sentinela plana* é a primeira porta. É quando o ciclista está em velocidade...

AN Mas já está em transe?

FT Está em vias de... Já está em processo de transe. O transe não é uma coisa que se faz assim e já está. É um processo gradual que vai tendo determinados indícios que digamos, dependendo da sua passagem a figura vai entrando nessas coisas. Isto é bastante baseado em duas coisas, um filme do Jean Rouch, que é o *Les Maîtres Fous* onde eu me inspirei imenso para roubar estas coisas que estão ligadas ao transe e as coisas dos índios do México. Isto é uma alegoria e obviamente que eu não andei a experimentar isto e não andei a tomar nada para experimentar estas coisas. Isto é uma construção, baseada em determinadas coisas que eu mais ou menos conheço. Conheço mal, mas não me interessa conhecer melhor. O que me interessa aqui é construir uma alegoria de um

determinado tipo de coisas e para a construir preciso de determinados indícios que me provocam essas coisas.

AN Falou em três momentos.

FT Acho que até há mais. Já não me lembro bem. Há a *sentinela plana*, depois há...não sei bem a ordem, já me esqueci da ordem. Os *polícias* são os últimos. Eles são umas figuras de autoridade...

AN E o templo das alegorias e a gruta?

FT São 'ressacas'. São as duas visões gerais que têm uma outra proveniência. Têm a ver com a conceção do mundo, por isso é que uma delas se chama a alegoria do tempo e a outra se chama a alegoria do espaço. São coisas *a posteriori*. Não são coisas ligadas propriamente à figura do transe, são figuras diferentes.

HM Então não tem a ver com a iluminação pós-transe?

FT Não sei. Não sei o que é isso. Aquilo é uma visão de 'ressaca'. É o que corpo e a cabeça ainda conseguem construir a seguir àquilo [transe]. Digamos que ainda não está completamente dominada, mas que mesmo assim nem está completamente à solta...É algo que vem de outro lado, mas que está deste lado. E por isso é que ele constrói essas duas visões já fora daquilo. A sequência é essa, há uma *sentinela plana*. É uma figura plana bidimensional que é a primeira passagem, o primeiro indício de que o corpo se pode separar da cabeça. Depois há duas visões. Uma a seguir à outra. Eu acho que a primeira é a visão da máscara e a outra é a visão do crânio ou vice-versa. Elas estão ligadas, são as duas muito próximas. Depois há a Vénus [visão] e depois aparecem os *polícias*. Isto tudo se passa em dez minutos. Aliás, *A Assembleia de Euclides* dura dez minutos.

AN A Assembleia... ou o Transe do Ciclista?

FT Tudo. Passa-se tudo ao mesmo tempo. É uma coisa que está dentro de outra. Tudo se está a passar ao mesmo tempo... A pose do ciclista...a imagem que está a ser captada tem onze minutos de pose, quando na *Marca do Seio* um filme dura onze minutos e o outro onze minutos. Tudo se passa ao mesmo tempo e em dimensões diferentes.

(...)

AN Quem é o ciclista?

FT O ciclista é aquela figura... eu já fiz uma vez dessa figura. Essa figura digamos, é uma representação. É quem a fizer. É um ator. Posso ser eu o ator ou pode ser alguém. Já contratei alguém para fazer de ciclista.

RM Já? Onde?

FT Em Madrid. Eu não estive lá o tempo todo da exposição, e por isso alguém foi contratado para fazer aquela performance. Portanto, é um ator. Não é preciso que seja o próprio autor. É mais importante que seja um ator que o autor.

(...)

RM É curioso porque a obra faz sentido para si como uma unidade, absolutamente. Mas ela está repartida pelas várias coleções...

FT Não foi possível. Nunca foi possível fazer tudo junto, talvez um dia se consiga.

RM Engraçado, mas eu não fazia ideia que para si estivesse tão claro toda esta...

FT Aquilo é só uma coisa. Só que é uma coisa que foi feita aos bocadinhos, é um puzzle que até

pode vir a nunca ser montado, mas eu leio assim e acho que também há mais gente que também pode ler assim. Aquilo pode-se ler assim. E por isso é que se torna bastante complexo, porque aquilo é mesmo uma máquina, de relações. É um mecanismo. Eu pensei-o como um mecanismo. Fui pensando. Ao princípio como vos disse nem fazia ideia do que aquilo ia dar. Só que aquilo foi dando. Então hoje em dia é uma máquina 'levada da breca' (risos).

(...)

AN E demora onze minutos?

FT Demora.

AN Cada uma das exposições fotográficas?

FT Sim. Cada uma das exposições é que dá o tempo da pose do ciclista na bicicleta. No fundo todo aquele diapositivo é baseado numa fotografia *à la minute*, como se fosse um estúdio de um fotógrafo do princípio do século [XX], onde há alguém que se posiciona em pose e há um fotógrafo que tira uma fotografia, e a fotografia como o papel é muito pouco sensível demora onze minutos a fixar a imagem, e até lá tem de se estar quieto (risos). Normalmente se se fosse a um fotógrafo tinha de se estar quieto, eu não quero o quieto quero o movimento. Portanto, o que está a ser registado durante onze minutos são os movimentos, por isso se eu parar esta mão aqui, se a mão for branca e a mão estiver aqui parada eu vou fazer uma mão preta ali. Se estiver a fazer assim durante onze minutos vou fazer uma mancha preta. Conhecem aqueles desenhos muito famosos do Picasso...é a mesma coisa só que ao contrário, quer dizer parecido. O Picasso usa uma luz ou uma vela. E eu aqui estou a desenhar com a luz do dia ou a luz artificial, e há três tons, o preto, a cor da pele que é um cinzento intermédio e o branco quando eu punha pó de magnésio nas mãos. Há umas imagens que eu fiz que tem a ver com as cavernas rupestres, fiz assim com umas mãos brancas, por isso é que eu chamo teatro de mímica, porque aquilo é muito parecido com o teatro de mímica. Aquilo era meio ridículo, mas o que eu estava a imprimir era uma imagem quase da ordem fantasmagórica de um determinado tipo de universo que era quase o oposto daquele que o público assiste. Há ali duas coisas que se estão a produzir ao mesmo tempo. Uma é um teatro a que o público tem direito de assistir e que é uma espécie de teatro de mímica, meio lúdico quase, uma coisa assim um bocado absurda e que não é bem entendível na altura, mas pode fazer sorrir. Há uma figura a andar de bicicleta, assim meia à Jacques Tati. No entanto, a figura que isto está a produzir é da ordem do dramático. Temos quase as duas figuras ancestrais do teatro.

AN Mas as fotografias que foram recolhidas foram durante esse teatro de mímica?

FT Exato.

AN Em que o ciclista já estava em transe ou estava a iniciar o transe?

FT O que a fotografia regista é desde o início até ao fim. A fotografia aqui tem o seu papel primordial que é de prova que o transe aconteceu. É a verdade de que isto aconteceu, só que é noutra dimensão. Passa-se ao mesmo tempo, e dentro da camara que está a produzir aquela imagem existe a figura feminina. É tudo ao mesmo tempo. E a figura feminina é uma camara obscura também. Há duas camaras obscuras. Esta, a própria máquina fotográfica e a outra que projeta o seio da Vénus e que a transforma noutra figura, e está dentro da camara, ela está fora de escala. E *O Transe do Ciclista* existe num espaço abstrato, numa quarta dimensão, não é nesta. Tudo isto está em

dimensões diferentes e é uma maquete... Seis coisas.

AN Mas quais são essas seis coisas?

FT São estas quatro mais outras duas, que reproduzem um cubo. Portanto, se a gente abrir um cubo fica com seis faces, com seis quadradinhos. Estes são os quadradinhos centrais, faz-se um retângulo com quatro quadrados, *A Assembleia de Euclides*, o *Transe do Ciclista*, a *Marca do Seio* e uma coisa que eu chamei final...

AN A Assembleia de Euclides Final?

FT Sim. E depois aqui dos lados vêm o *Sim Não* e o *Gigante* (ver figura VI.3). Isto tudo se se fechar faz um cubo. Hipoteticamente quando as peças estão todas juntas, tudo a funcionar, nada disto pode ser visto por olhos humanos e a coisa é simplesmente um cubo maciço, fechado.

HM Mas usando aquela sua alegoria das matrioscas, a matriosca de fora será sempre a maior?

FT Não.

HM Não há nenhuma de fora?

FT Não. Está tudo dentro.

HM Estão todas emparelhadas...

FT Sim. Rebate tudo para dentro. Aquilo é um cubo aberto que quando se fecha, fica assim uma coisa parecida com aquela. Fica isto. Vou vos buscar um cubo... [entretanto, Francisco Tropea começa a desenhar o rebatimento das faces de um cubo numa folha branca]. Isto pode ser noutros lados... mas eu vou fazer aqui para ficar uma cruz... Todas estes elementos estão uns dentro dos outros. E no nosso mundo terreal é uma coisa absolutamente sólida que nós não podemos ver. Os humanos só podem ver um rebatimento disto [cubo], uma representação desta coisa aberta. Não conseguem entrar, é maciço. Não é para os nossos olhos. Para os nossos olhos é isto [desenho – ver figura VI.3]. E isto funciona assim: aqui é *A Assembleia de Euclides*, primeiro; aqui *O Transe do Ciclista*, e isto são tudo alegorias; *A Marca do Seio*; Final [*A Assembleia de Euclides Final*]; aqui o *Sim Não* e aqui o *Gigante*. Isto é a alegoria toda e isto é outra coisa. É uma coisa, vou por aqui vida e morte. Portanto, elas cruzam-se aqui, no *Transe do Ciclista*. No fundo é a entidade mais incorpórea de todas e é...uma coisa entre a vida e a morte.

(...)

RM Existe documentação sobre esta obra [Projeto A Assembleia de Euclides]?

FT Existe pouca coisa. Não. Disto não existe nada.

RM A nossa revelação neste momento é total.

FT Eu nunca mostrei isto em conjunto, só umas pessoas minhas amigas é que conhecem. Pessoas que estão mais próximas do meu trabalho...

(...)

RM Pensou sempre nesta possibilidade de ter os elementos todos separados e depois se juntarem? Como é que vê isto?

FT Isso é mesmo assim. Eles [várias obras que se autonomizaram deste projeto e que encontram dispersas em várias coleções] têm autonomia. A mais ínfima migalha tem autonomia.

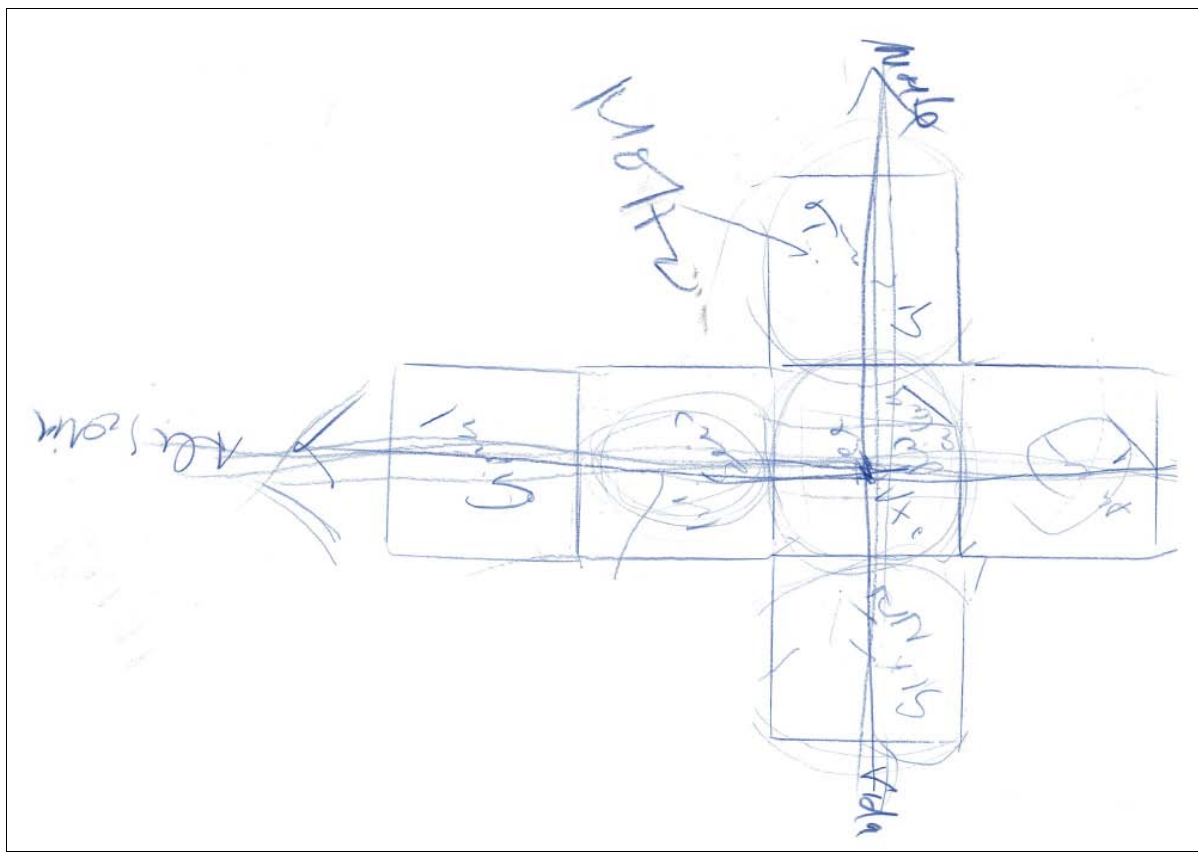


Figura VI.3: Desenho que Francisco Tropa realizou durante a entrevista.

RM Mas a autonomia é física, conceptual...

FT É física e conceptual. Cada item, obviamente que não é cada migalha, cada conjunto, cada engrenagem da máquina é, espero eu, autónoma. Pode ser observada como entidade...
(...)

AN Começou a trabalhar nesta obra, *A Assembleia de Euclides* depois de terminado *L'Orage*?

FT *L'Orage*. Logo em 2003.

AN E como é que lhe surgiu a ideia para começar a trabalhar neste projeto?

FT Já não me lembro (risos).

RM Isto tem uma ideia muito específica. Há qualquer coisa por trás que é um enorme quebra-cabeças.

FT Mas, já não me lembro da ideia em si. Não sei se alguma vez tive uma ideia específica. Isto foi nascendo. Eu nunca pensei que desse esta coisa toda. Eu comecei por construir uma espécie de dispositivo que até pensava que era só aquilo.

HM Então a construção foi acontecendo.

FT Foi acontecendo e a coisa foi ficando cada vez mais esquisita. Mas não há um programa. Aliás, eu só agora é que me apercebo que já chega, porque eu fui fazendo...

RM Que está acabado?

FT Que está acabado.

(...)

AN E lembra-se quem produziu a *cabeça*?

FT Um fundidor.

AN Quem é?

FT É uma fundição em Gaia, que se chama Eduardo Cosmo. É onde eu trabalho sempre.

AN Quando produziu a *cabeça* porque é que decidiu fazer a *cabeça* em bronze incrustada em terra prensada numa base em ferro sobre um estrado em madeira?

FT Sim. Isso são perguntas...

RM Mas podem haver muitas razões.

FT Aquilo é uma caixa de fundição e areia de fundição, é bronze. As razões são essas, pelo que aquilo é em si. Os próprios materiais representam coisas.

HM A técnica também?

FT Tudo representa coisas. Se a *cabeça* fosse feita numa base em plástico com areia da praia não era a mesma coisa.

RM Mas o bronze é um material nobre, artístico...

FT Sim. Se nós identificamos um objeto em bronze, esse objeto vem dentro de uma determinada tradição da escultura. Se é uma caixa de fundição, então é uma caixa de fundição e não outra. Se é areia de fundição... Aquilo reproduz um momento, sendo que há ali uma pequena perversão. Mas, se eu desse um crânio para eles fundirem havia um momento mais ou menos a meio do processo que seria idêntico àquilo que se está ali a ver. Portanto, eu simplesmente substituí um crânio verdadeiro por um crânio já fundido e parei o processo a meio.

AN E a cor da pátina é importante? Como sabe o bronze pode ser patinado de diversas cores.

FT Sim. É aquela.

AN O facto de usar a vitrine vem dentro dessa tradição da escultura?

FT Sim. Quando se põe um objeto dentro de uma caixa de vidro, está-se a isolar esse objeto do resto. É uma espécie de moldura tridimensional. Está-se a criar uma separação...

RM E a dar-lhe um determinado estatuto?

FT Sim, também. Há certo tipo de objetos que me interessa que estejam separados.

AN Mas porquê?

FT Porque não podes mexer, não podes tocar, não permito o toque. Essa proibição faz parte da obra. Poderes tocar ou não poderes tocar muda a obra. Portanto, se eu ponho uma coisa dentro de vidro estou-te a dizer que não podes tocar (risos). A aproximação a esse objeto será diferente do que a aproximação a um objeto em que podes tocar.

RM Mas a barreira tem só uma dimensão física ou também...

FT Não. É físico e cultural.

RM E conceptual?

FT Também.

HM Então o facto de ter uma escultura que não é tradicional, mas elevada a esse estatuto...pretende provocar?

FT Tem a ver com o estatuto do objeto. A vitrine está relacionada com o objeto que por sua vez tem um estatuto de objeto artístico. Há muitos objetos que não têm vitrine e outros que têm vitrine. O estatuto desses objetos são diferentes, basta pensar, por exemplo numa coisa do Donald Judd e uma vitrine do Joseph Beuys. São coisas que quanto a mim são muito diferentes, mesmo sendo mais ou menos da mesma época. Uma coisa numa vitrine tem um caráter religioso, tem um estatuto de um objeto religioso.

HM **Sim. É muito interessante como vai muito mais longe do que no sentido original, porque por um objeto se encontrar numa galeria ou museu já por si tem um caráter sagrado...**

FT Não tem bem. Tem um estatuto, mas caráter sagrado não sei. O caráter sagrado dos objetos não é assim tão linear. Não é o sítio só que o dá.

AN **Então os materiais usados na vitrine não são assim tão importantes?**

FT Não. São bastante importantes. Tudo é importante, têm é funções diferentes. A vitrine para mim é um dos elementos que faz parte da obra e não uma vitrine para proteger a obra. Também faz isso, mas é um elemento para ser lido, da mesma maneira que a areia e a caixa de fundição o são, porque isto insere o objeto numa determinada história dos objetos que vai remeter para um determinado tipo de coisas que vêm dentro de uma linhagem que é diferente da linhagem dos objetos que não estão dentro de vitrines.

AN **Mas, por exemplo, se a vitrine se partir faz-se outra?**

FT Faz-se outra. Um dia se se desfizer faz-se outra.

(...)

AN **Qual foi a empresa que produziu as vitrines?**

FT Sei lá (risos). Não me lembro. Vocês fazem-me cada pergunta.

RM **Elas são conservadoras.**

AN **Certamente não deve estar habituado a este tipo de perguntas (risos).**

RM **Era ótimo que nós pudéssemos ter uma cópia dos desenhos que fez sobre esta obra para juntar à restante documentação. Isto funcionava como uma coisa única.**

FT Não. Por acaso os desenhos que eu tenho estão assim... São meus (risos).

RM **Mas uma cópia não são os desenhos.**

FT Não. Mas não é isso. Não sei.

HM **Na devida altura dará?**

FT Sim, talvez. Não sei. Tenho de pensar ainda no assunto.

HM **Seremos pacientes. Estaremos à espera.**

RM **E umas fotografias dos desenhos também não?**

FT Não. Não são os desenhos em si como objeto, até porque eles não têm valor nenhum... São cadernos e cadernos...

RM **É algo pessoal...**

FT É. Há coisas que eu gosto de revelar e outras não.

RM **Claro. Eu percebo perfeitamente. Mas será extraordinariamente difícil esta obra [projeto *A Assembleia de Euclides*] sobreviver e nós gostávamos que ela sobrevivesse.**

FT Sim. Mas não faz mal. Isso faz parte do jogo.

HM O que é que faz parte?

FT Faz parte do jogo ver o que sobrevive e o que não sobrevive, pensar até o que é que sobrevive e como.

(...)

AN Mas quando produziu esta obra [*corpo*] foi recolher estes elementos vegetais a algum sítio ou pediu a alguém para o fazer?

FT Fui para um campo com eucaliptos e fiz *in situ*. Levei o esqueleto. Fiz lá. Esta peça fiz no meio do campo, numa tarde.

AN E foi aqui em Lisboa?

FT Não. Não interessa onde foi. Não é uma questão de não querer dizer, mas não interessa. O que interessa é que foi eucalipto e com erva. Isso é que interessa. Se algum dia aquilo se desfizer vão a um campo que tenha eucaliptos e erva e façam outra vez, parecido, porque igual não vai ficar nunca, de certeza absoluta garanto-vos.

RM Claro.

FT Não interessa. O que interessa é que aqueles elementos são conhecidos, e depois é fazer mais ou menos. A peça não perde aquilo que é por não ser feita por mim ou por estar de vez em quando um bocado diferente. Não interessa.

RM Mas nós temos de saber. Temos de documentar isso.

FT Sim. Por isso é que eu estou a dizer. A peça tem de ter aquele grau de ervas. O esqueleto tem de estar coberto de um dos lados e do outro lado mais descoberto e o resto é erva, eu acho que até se chama, na estirpe popular, erva do diabo (risos).

RM Foi por acaso ou a erva foi escolhida pelo nome?

FT Mais ou menos (risos).

AN O esqueleto é de plástico coberto com cal?

FT Sim. Aquilo é um esqueleto de anatomia normal. Aliás, todas as peças que eu tenho com ossos é sempre o mesmo esqueleto. É sempre a mesma matriz. É sempre igual.

AN Mas este tem de ser coberto depois com cal?

FT Esta sim.

AN Mas porque é que utilizou o cal, para enfatizar a cor branca?

FT Sim. É mais branco e mais mate e mais opaco, e tem uns bocadinhos de cal no chão.

RM Mais parecido com o osso humano, então?

FT Mais parecido com... Gosto mais assim (risos).

RM Que desespero. É um enigma.

FT Da mesma maneira que nas mãos... Aquilo tem tudo as mesmas cores. Quando há um elemento, que é branco, muito branco, que é a cal, o magnésio, que é um branco mineral e que vai aparecendo assim em pontos. A *sentinela plana* é em cal pintado sobre o vidro. Vocês é que têm de ler, não é um elemento, mas ver os elementos, onde é que eles aparecem. Isso quer dizer que a natureza do próprio elemento vai fazendo ligações e eles vão aparecendo em vários sítios. E isso faz um desenho. Eu nunca vejo o desenho como momentâneo. O desenho tem de ser visto no tempo e no espaço. Só se consegue ler o texto assim. Eu não te vou dar a explicação porque é que o

esqueleto é pintado com cal. Tens é de ir à procura do que é que foi pintado com cal, e depois nem é bem pintado com cal. O que é que existe com aquela cor, com aquele branco. Assim é que se consegue ter algum vislumbre. A relação é onde é que as coisas de ligam. O que é tem a ver com o crânio, com a *sentinela*..., com as mãos que aparecem no filme?

HM Sinto que estamos a jogar xadrez.

FT É um jogo. É uma coisa construída dessa maneira. E como eu digo é complexo por causa disso. É porque a relação não se faz de maneira visual direta. É ao longo do tempo, e em virtude... Depois há coisas mais escondidas e outras mais às claras. É um quebra-cabeças feito mais ou menos para isso. É um quebra-cabeças para mim. Eu divirto-me com aquilo.

(...)

AN A altura dos polícias é determinada pela...

FT Altura dos paus. Isso é fixo, porque o pau tem um tamanho fixo onde a campânula encaixa.

(...)

AN Como é que produziu a ampola da gruta?

FT Ela foi feita na Marinha Grande. Desenhei e na Marinha Grande fizeram.

AN O facto de ter nomeado este objeto como ampola remete-o para o universo fotográfico?

FT Não. A ampola é um garrafinha. É, mais ou menos, o desenho de uma gota que eu depois geometrizei um bocado e fiz-lhe um gargalo. Fiz uma garrafinha. E reproduz, mais ou menos, a conceção do universo a partir do Dante, que é o purgatório, o vortex, isto leva água e faz o mar interior. Esta abertura faz o sol negro (desenho – ver figura VI.4).

AN A que distância a ampola deve ser colocada da parede?

FT Depende do projetor. O que interessa é que o recorte da gruta tenha, mais ou menos, a proporção que aparece nas imagens em relação à ampola. E a garrafinha de vidro tem de estar mais ou menos perto da parede de modo a que a sua sombra...digamos, metade da importância da garrafinha é a sua sombra. Na sombra é que se vê o desenho. Portanto, a garrafinha tem de estar, mais ou menos, a quinze centímetros da parede. Entre onze a quinze centímetros da parede. E depois o recorte da gruta pode ser um pouco maior ou mais pequeno. Eu tenho vários slides que estão com a peça. Uns mais pequeninos, outros maiores. Há vários. E depois se usarem um projetor com zoom a coisa é fácil de controlar. Basta ver umas imagens. Fazer mais ou menos.

AN E esses recortes foram feitos em lata de...

FT Coca-cola (risos).

HM Já agora, porque aprecia coca-cola?

FT É. Eu a primeiro fiz com uma lata de coca-cola. Faço com todas. Aquilo reproduz mais ou menos uma ideia da gruta platónica.

HM O templo das alegorias?

FT Sim. Não deixa de ser irónico ser feito com uma lata de coca-cola (risos).

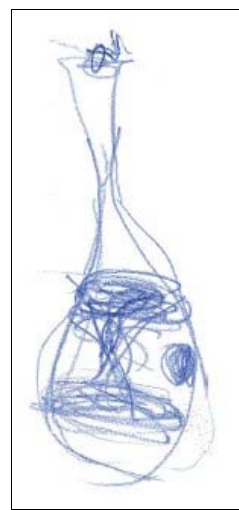


Figura VI.4: Desenho que Francisco Tropa realizou durante a entrevista.

AN E no *templo das alegorias* a lata de salsichas pode ter a mesma leitura?

FT Em relação a quê?

AN À lata de coca-cola?

FT Não. São um par (risos): a lata de salsichas e os dispositivos em lata de coca-cola. Mas não é a mesma coisa. A outra é 'Nobre', são salsichas 'Nobre'. Nobre vem de uma linhagem nobre, o que implica que o grau de sanguinidade é diferente dos outros. Não é ao acaso que é coca-cola e não é ao acaso que é uma lata de salsichas 'Nobre'.

AN A lata deve ter as bases?

FT É oca. Depois tem o relógio de pulso que deve ser herdado por alguém que morreu. São regras que eu tenho... Tem de funcionar, tem de estar à hora e tem de ser herdado. Tem que pelo menos, uma pessoa no mundo quando olha para aquele relógio se lembrar de uma pessoa que morreu. Portanto, o relógio, também transporta em si um grau de sanguinidade, mais ou menos preciso, ou uma memória, simplesmente, de alguém que já não está neste mundo. Tenho um amigo meu que diz que esta peça é parecida com uma antena. É verdade, ele tem razão. É uma antena para o outro mundo.

RM É uma antena mediúnica.

FT É (risos).

AN Mas a lata de salsichas é de 4, 6...

FT Já não me lembro.

RM Isso já é indiferente?

FT É importante que tenha aquele diâmetro. Não me lembro qual é, mas o número não é importante. Aliás não se reconhece o número por causa do relógio e da proporção da lata em relação ao resto. A lata está suspensa por uns cabos.

(...)

AN Em relação à estrutura em cobre do *templo das alegorias*, foi o Francisco que a produziu?

FT Não. Eu soldo muito mal a prata. Por acaso, na altura, até foi um aluno meu que me soldou. Eu cheguei a dar aulas de joalharia. Eu cortei os coisinhos, mas soldaram-me aquilo. Eu soldo muito mal.

AN E os fios de cobre...

FT Não é cobre, é aço.

RM É importante que seja aço?

FT É. Aquilo é uma coisa com os metais.

AN Até porque depois usa chumbo nas pontinhas.

FT Sim. Aquela estrutura tem cobre, aço, chumbo, lata e ferro. Montes de metais diferentes. Isto é para ser lido também.

AN O ferro é usado para estruturar a base em terra prensada? Eu vi umas imagens onde se colocavam barrinhas de ferro...

FT Sim. São coisinhos de ferro.

(...)

Anexo VII. Descrição de uma ficha de obra modelo.

Logotipo da instituição
detentora

Identificação	
Fotografia da obra a documentar	Nº de inventário:
	Título:
	Autor:
	Instituição/Proprietário:
	Super categoria:
	Categoria:
	Subcategoria:
	Época/Período cronológico:
	Ano(s):
Edição:	

Este domínio corresponde a uma breve identificação da obra em que consta informação sobre o seu título, o seu



Figura VII.1.2: Francisco Tropa, “Alegoria do Tempo”, 2006, (detalhe), caixa de madeira, ferro pintado, chumbo, aço, latão e relógio de pulso (herdado) © 2012. Image copyright Fundação Leal Rios/Pedro Tropa.

número de inventário, autor, proprietário, super categoria, categoria e subcategoria, caso existam, período artístico em que se insere, assim como a sua data de criação e edição. Note-se que, no caso das

obras em estudo a edição é importante não só no caso dos filmes, que correspondem a 1/1 + AP (i.e. 1 exemplar de 1 + a prova de artista), mas também no que respeita às restantes obras. Como exemplo refira-se o *templo das alegorias*. No caso, sabe-se que a FS possui uma versão desta obra e a Fundação Leal Rios outra, intitulada *Alegoria do Tempo* (designação também usada por



Figura VII.1.1: Francisco Tropa, “Alegoria do Tempo”, 2006, caixa de madeira, ferro pintado, chumbo, aço, latão e relógio de pulso (herdado) © 2012. Image copyright Fundação Leal Rios/Pedro Tropa.

Francisco Tropa para se referir ao *templo das alegorias* - ver figuras VII.1.1 e VII.1.2). Um outro exemplo é *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli*, na medida em que se sabe que existem três versões¹⁷ desta obra, sendo que uma delas pertence à FCGDC.

Incorporação e direitos legais

Data de incorporação:

Modo de incorporação:

Custo:

Valor do seguro:

Especificações:

Termos gerais de uso:

Seguidamente, sugere-se a apresentação do domínio da *Incorporação e direitos legais*. Neste caso, deve especificar-se informação relativa à data e modo de incorporação da obra, assim como ao seu custo, valor de seguro, e ainda outras especificações que se mostrem relevantes, tal como a entidade vendedora, depositária ou outra. Compreenda-se, que esta estruturação visa sobretudo a organização de dossiers digitais que possibilitem, neste caso particular agregar faturas de aquisição, e outros documentos produzidos no ato de aquisição da obra, motivo que levou a não incluir esta informação no domínio da *Identificação*. Decidiu ainda abranger-se o subdomínio dos termos gerais de uso, dado que no âmbito da arte contemporânea se tem assistido à necessidade de se registar as disposições gerais estabelecidas nos contratos celebrados entre os museus e as entidades depositárias, doadoras, vendedoras, ou outras, relativas aos direitos de uso que os museus detêm sobre a obra. A este respeito, e considerando os filmes *Caracol* e *Gigante*, refira-se que «Sempre que a CGD, para efeitos de exposição, quiser fazer mais cópias (positivos) fá-las a partir do internegativo a adquirir junto da Tobis. (...) Quando estes internegativos forem adquiridos, a CGD deverá encomendar duas cópias do filme, uma fica para a CGD e outra fica para o artista.» (Informação constante no certificado de autenticidade das obras). A este domínio podem ainda ser anexados certificados de autenticidade assim como os contratos citados.

Localização

Geral

Específica

Data

Tendo em vista a organização de fichas de obra que apresentem a documentação considerando procedimentos de conservação/restauro, exposição, ou outros, mostra-se fundamental a especificação da localização da obra. Neste domínio, sugere-se a descrição da localização geral da peça (i.e. em reserva, em exposição...), que deve, posteriormente, ser especificada (i.e. na sala 9

¹⁷ Entenda-se que por *versões* nos estamos a referir a obras materialmente diferentes, mas que na verdade compreendem o mesmo conceito.

da reserva..., na mostra *Só é possível se formos dois...*). Refira-se que, quando em depósito os elementos que compõem uma instalação podem não se encontrar todos armazenados no mesmo local. Deve ainda registar-se a data relativa a cada localização mencionada.

Descrição geral da obra

[Identificação de imagens de arquivo:]

[Série:]

[Créditos:]

[Local de realização da obra:]

Segue-se para uma descrição geral da obra, que no caso de vídeos ou filmes deve ainda englobar a identificação de imagens de arquivo, caso o artista recorra a imagens de outros filmes ou vídeos para compor a sua obra, assim como a descrição da série (i.e. filmes/vídeos autónomos mas que se relacionam entre si), se aplicável. Neste âmbito, devem também ser registados os créditos (i.e. edição, performer(s), áudio, vídeo/filme) e o local de realização da obra. No caso destas fichas serem suportadas por uma plataforma informática deve ser dada liberdade ao redator para acrescentar estes subdomínios.

Processo criativo e semântica dos materiais e técnicas

Descrição material

No âmbito do *Processo criativo e semântica dos materiais e técnicas* deve abordar-se a origem da obra, sendo que se pretende compreender a gênese do seu conceito e as ferramentas usadas pelo artista tendo em vista a sua materialização, assim como as características que os materiais e técnicas possuem e a sua importância ao nível do conceito da obra e da sua recepção. Neste âmbito deve também procurar-se incluir documentação visual (i.e. desenhos) e compreender quando é que o artista deu a obra como terminada. Posteriormente, de forma mais detalhada, devem descrever-se os elementos que compõem a obra, pela sua nomeação, caracterização material e ainda pelo registo das suas dimensões, no domínio da *Descrição material* (ver figura VII.2). Note-se que se aconselha neste campo ao registo do standard das medidas utilizadas, que deve ser altura x largura x profundidade.

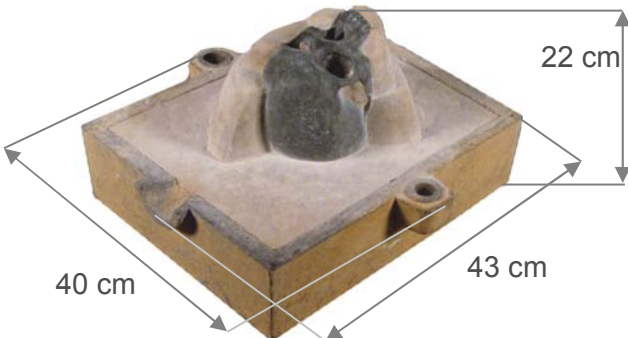
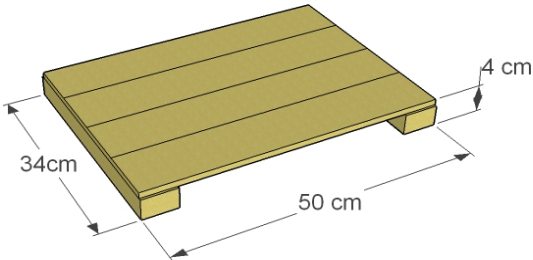
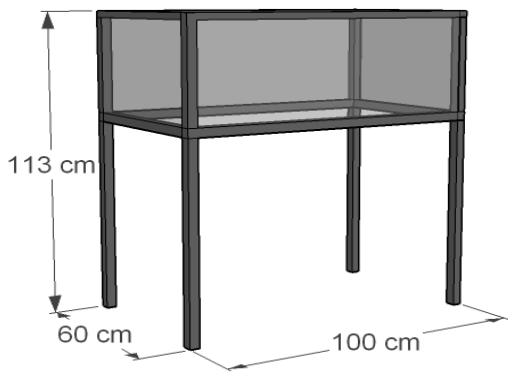
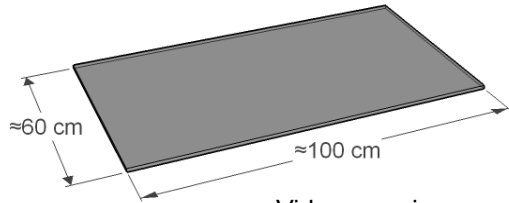
Elemento	Material	Medidas
<u>Cabeça</u>	molde em terra de fundição prensada, caveira em bronze patinado e caixa de fundição em ferro.	
<u>Base</u>	madeira	
<u>vitrine</u>	estrutura em ferro e faces em vidro	  <p>Vidro superior amovível da vitrine</p>

Figura VII.2: Excerto da ficha da obra *cabeça* no que se refere ao domínio da descrição material.

Descrição técnica

No domínio da *Descrição técnica* devem registar-se as técnicas usadas pelo artista na construção da obra. Estes últimos três domínios são especialmente importantes para obras de carácter efémero.

Condições de exposição /desmontagem

Requisitos do espaço expositivo:

Medidas de conservação preventiva em exposição:

Instruções de re-instalação /re-materialização:

Aspetos performativos:

Iluminação:

Interação com o observador:

Instruções de desmontagem:

Segue-se o domínio das *Condições de exposição /desmontagem*. Neste caso, é fundamental que se registem: os requisitos do espaço expositivo, que podem compreender requisitos acústicos, arquitetónicos, ou outros; as medidas de conservação preventiva necessárias à exposição da obra; as instruções de re-instalação ou re-materialização; os aspetos performativos que a obra possui e que são fundamentais conhecer, tendo em vista a sua correta apresentação. No caso de *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli* deve ficar documentado que os elementos orgânicos têm de ir sendo substituídos à medida que apresentem sinais de degradação. Já no caso do *Monte Falso*, o conservador deve proceder regularmente à limpeza do espelho e à deposição de terra sobre a estrutura metálica. Neste domínio devem ainda registar-se as características da iluminação, assim como a interação que o artista pretende que o público estabeleça com a peça e as suas instruções de desmontagem. A este propósito, note-se que, no caso de *Une table qui aiguisera votre appétit – le poids poli*, o conservador deve saber que ao desmontar a obra, os elementos que estiveram em contato com material orgânico devem ser limpos de modo a evitar a contaminação das reservas com qualquer tipo de infestação biológica.

Acondicionamento

Medidas de conservação preventiva em reserva:

Condições de transporte

Seguidamente, propõe-se que sejam registadas as condições de *Acondicionamento*. Neste domínio, deve descrever-se a forma como os elementos que compõem a obra são acondicionados em reserva, assim como os materiais utilizados (i.e. Bubble Wrap® [bolha], perfis em espuma de polietileno, tissue paper, caixas em cartão canelado, Minicel®, Milar®, entre outros). Devem ainda ser referidas as condições de conservação preventiva a estabelecer quando em reserva. O domínio das

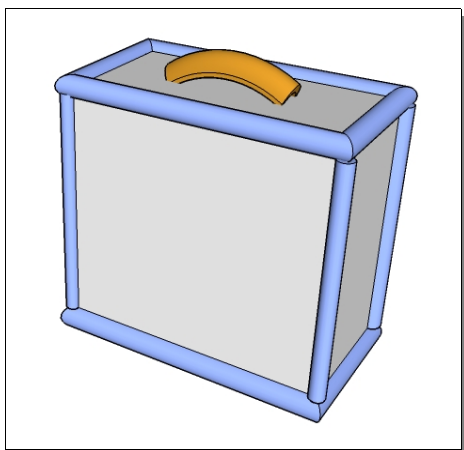


Figura VII.3.2: As maquetes podem ser transportadas dentro das caixas de armazenamento, sendo que estas devem ser protegidas com tissue paper ou Mylar® e posteriormente com Bubble Wrap®. Os cantos devem ainda ser protegidos com perfis em espuma de polietileno.

Condições de transporte segue a mesma abordagem que se mencionou para o anterior, contudo, neste caso, é considerada a forma como os elementos que compõem a obra são

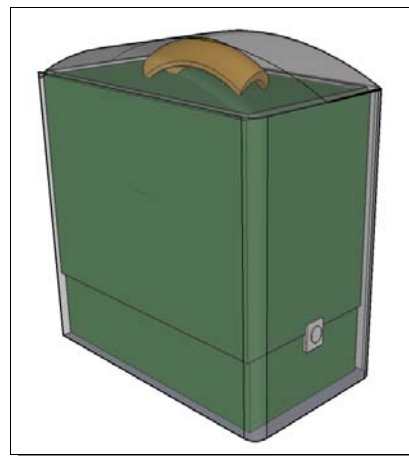


Figura VII.3.1: Nesta proposta de acondicionamento sugere-se que as caixas que contêm no seu interior as maquetes sejam cobertas com tissue paper ou Mylar®.

acondicionados tendo em vista o seu transporte da reserva para o local expositivo e vice versa. No caso da existência de uma plataforma informática pode ser anexada a este domínio documentação referente ao transporte da obra, nomeadamente faturas, entre outra. Na figura VII.3.1 pode observar uma proposta de acondicionamento para a obra

Modelos para L'Orage e na figura VII.3.2 uma proposta de transporte para a mesma obra, uma vez que esta apenas foi exposta na mostra *L'Orage*.

Estado de Preservação

Intervenções anteriores:

Considerações sobre a re-materialização da obra:

No domínio do *Estado de Preservação* deve procurar descrever-se o estado de conservação apresentado pela obra e registar a opinião do artista face ao seu envelhecimento. Devem também ser registadas intervenções de conservação ou restauro efetuadas sobre a peça e algumas considerações sobre a sua re-materialização, se aplicável. A este domínio, podem ir sendo anexados relatórios de estado de conservação mais pormenorizados.

Exposições

Título da exposição:

Local:

Data:

Curadoria:

Coordenação:

Montagem:

Fotografia(s) da obra em exposição

Empresa de transporte:

Número de Volumes:

Descrição:

Mostrou-se ainda conveniente a inclusão de um domínio intitulado *Exposições*, em que consta informação sobre as exposições onde a obra participou, nomeadamente: título da exposição, data, curadoria, coordenação, montagem, empresa de transporte, número de volumes transportados da reserva para o local expositivo e vice versa, sendo que se deve descrever as condições em que foram transportados esses volumes. Esta documentação deve ainda ser complementada com informação visual (i.e. fotografias, vídeos), caso exista. Este domínio é realmente importante para a constituição da 'biografia' da obra. Neste caso, pode também ser anexada informação relativa a cada uma das exposições, referimo-nos a fichas de sala, textos críticos, catálogos, entre outra.

Obras relacionadas

Não menos importante é o domínio das *Obras relacionadas*. Este compreende a descrição e localização de obras, existentes no mesmo acervo ou noutros, que se relacionem com a peça documentada. Neste domínio, para além da identificação das obras relacionadas deve também registar-se a forma como estas devem ser expostas em conjunto.

Bibliografia

Observações
-----**Editado por:****Data:****Outras observações:**

Por último resta citar os domínios da *Bibliografia* e das *Observações*. No primeiro caso deve ser registada toda a documentação publicada e não publicada utilizada na constituição da ficha. No segundo, para além das observações que possam surgir, deve ser mencionado o nome do editor da ficha assim como a data da sua realização.